7b
83-B
10824

ie frühmittelalterliche
ätmalerei in Deutschland

bis zur Mitte des XIII. Jahrhunderts

Von Dr. Max Kemmerich

Mit 38 Abbildungen

München 1907 Verlag von Georg D. W. Callwey

JAMES D. BRECKENRIDGE

Die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland

bis zur Mitte des XIII. Jahrhunderts

von Dr. Max Kemmerich

Mit 38 Abbildungen

München 1907
Verlag von Georg D. W. Callwey

Sr. kgl. Hoheit dem Prinzregenten Luitpold

des Königreichs Bayern Verweser

dem allerhöchsten Beschützer und Förderer der Künste

in tiefster Ehrfurcht alleruntertänigst gewidmet

vom

Verfasser

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/diefrhmittelalte00kemm

Vorwort.

Eine Geschichte des Porträts existiert bis heute noch nicht, ja sogar Vorarbeiten zu einer solchen liegen erst in ganz geringer Zahl vor. Besonders das deutsche Mittelalter ist noch Neuland, die Anschauungen über seine Porträtfähigkeit sind teils lückenhaft, teils falsch. Hier aufzuklären und damit erst ein Verständnis für die Porträtfähigkeit der Folgezeit zu ermöglichen, ist der Hauptzweck dieser Untersuchung. Zunächst galt es, das weit zerstreute, zum großen Teile unbekannte Material zu sammeln, dann es nach bestimmten Gesichtspunkten zu ordnen und zu verarbeiten. Diese konnten nur aus dem Wesen des Porträts gewonnen werden.

Während man bisher fragte: Wann wurde das erste Porträt geschaffen? muß nun die Frage lauten: Welche Teile einer bestimmten Person wurden im frühen Mittelalter porträtmäßig, d. h. ähnlich, dargestellt.

Denn das Wesen des Porträts ist die Aehnlichkeit, die Uebereinstimmung zwischen Original und Abbild in Merkmalen. Je größer deren Zahl und Wichtigkeit ist, desto besser wird das Porträt ausfallen. Sie werden festgestellt durch Vergleich alles erhaltenen Materiales. Diese neue Theorie, die für alle Zeiten und Völker gilt, gestattet es, das Porträt aus der Sphäre der ästhetischen Schönrederei zu befreien und annähernd exakter Messung zu unterziehen. Es ergibt sich eine lückenlose Kette von dem Augenblicke an, wo das erste Porträtmerkmal auftritt bis zu dem Moment, wo alle — soweit sie künstlerisch darstellbar — im Porträt enthalten sind. In den frühmittelalterlichen Anfängen sind die Züge aufzuzeigen, die der Wirklichkeit abgelauscht sind, in dem Kunstwerk der Gegenwart aber die konventionellen, nicht individuell beobachteten oder nach einem Schönheitsideal „verbesserten" Momente hervorzuheben. In dieser kontinuierlichen entwicklungsgeschichtlichen Skala ist dem frühmittelalterlichen Porträt sein Platz angewiesen. Daß manche Beobachtung

zu vervollständigen, manches vielleicht auch zu korrigieren sein wird, bringt die Natur der Sache mit sich. Voraussichtlich wird diese Methode mit Rücksicht auf ihre Neuheit auch Gegner finden; das darf jedoch den Verfasser nicht abhalten, sie bis in die Gegenwart zu verfolgen und damit die erste Geschichte des Porträts in Deutschland zu liefern.

Wenn nebenbei unsere Untersuchungen einige von den Historikern längst gewünschte Ikonographien deutscher Herrscher ergaben, so wird das vielleicht nicht unwillkommen sein.

Was meine Stellung zur Literatur anlangt, so habe ich mir zunächst auf Grund von ungedrucktem Material — die überreichen Schätze der Hof- und Staatsbibliothek in München sind wohl sämtlich durch meine Hände gegangen — ein Urteil gebildet. Dann erst zog ich die Literatur heran. Ich zitiere nur die wichtigsten der einschlägigen Werke, denn nach den Bibliographien von Woermann und Sepp ist z. B. eine neue überflüssig.

Das größte Gewicht wurde auf Beschaffung von gutem Abbildungsmaterial gelegt. Unsere Klischees sind fast ausnahmslos neu, die Mehrzahl der Miniaturen erstmalig oder doch wenigstens zum ersten Male gut reproduziert.

Dem allerhöchsten Protektor und Förderer der Künste, Se. kgl. Hoheit dem Prinzregenten Luitpold von Bayern sei für die allergnädigste Annahme der Widmung dieses Versuches mein untertänigster Dank zu Füßen gelegt.

München, im Februar 1907.

Der Verfasser.

Inhalt.

		Seite
I. Kapitel.	Einleitung	1
II. Kapitel.	Die karolingische Porträtmalerei	20
III. Kapitel.	Die Ottonisch-Heinricische Blütezeit der frühmittelalterlichen Porträtmalerei	59
IV. Kapitel.	Verfall der Deckmalerei. Der neue zeichnerische Stil	97
V. Kapitel.	Das Porträt in der Wandmalerei und anderen Techniken	118
VI. Kapitel.	Resultate	127
Anhang		138
Personen- und Sachregister		162
Ortsregister		165

Einleitung.

Das Wesen des Porträts und die ersten Porträtversuche in der deutschen Malerei.

Porträtieren heißt die Kunst, eine bestimmte Person in ihrer wirklichen Erscheinung als Individuum zu erfassen und erkennbar darzustellen. Voraussetzung der Erkennbarkeit ist die Aehnlichkeit zwischen Abbild und Original. Diese Aehnlichkeit, die doch erst das Porträt zum Porträt macht und es von anderer Menschendarstellung unterscheidet, ist bisher bei weitem nicht in dem Maße beachtet worden, wie sie es der Natur der Sache nach verdient. Entweder sie wurde fürs Mittelalter rundweg geleugnet oder aber für die Neuzeit stillschweigend vorausgesetzt. Beides ist gleich irrig. Nur eine Prüfung ihres Wesens wird Klarheit zu schaffen vermögen und die feste Basis für die Beurteilung der Porträtierungskunst schaffen.

Wenn man unter Gleichheit die Uebereinstimmung zweier Gegenstände in allen, unter Aehnlichkeit die in einem oder einigen Merkmalen versteht, dann ergibt sich daraus, daß die größere oder geringere Aehnlichkeit abhängig ist von der Zahl — und der Wichtigkeit — der übereinstimmenden Merkmale. Nun folgt daraus, daß eine absolute Unähnlichkeit so wenig existieren kann, wie eine absolute Aehnlichkeit; denn ein oder sogar einige Merkmale sind allen Dingen gemeinsam (Substanzbegriff, Gegenstand usw.), während andrerseits auch das vollendetste Porträt niemals in allen Merkmalen mit dem Original übereinstimmen kann, da es sonst nicht aus Stein, Marmor oder Bronze, sondern aus Fleisch bestehen müßte, ganz abgesehen von der Malerei oder Zeichnung, die einen Körper in zwei Dimensionen darstellt. Wenn wir uns nun darüber klar sind, daß Aehnlichkeit und Unähnlichkeit relative Begriffe sind und weder die erstere noch die letztere als absolute Maßstäbe auf

das Porträt Anwendung finden können, so müssen wir uns jetzt fragen, in welchem Sinne und Umfange wir von ihnen beim Porträt sprechen können.[1])

Die erste Forderung, die wir an ein Porträt stellen müssen, ist die, daß es mit einer Person die allgemein menschliche Gestalt teilt und zugleich, daß es neben den allen Menschen gemeinsamen Kriterien noch mindestens eines enthält, das es dem Beschauer zu wissen oder zu ahnen erlaubt, wer nun eigentlich im konkreten Falle gemeint ist. Die Porträtierungskunst beginnt also mit der Wiedergabe eines individuellen Merkmales und kulminiert in der aller, soweit sie nach unserer vorausgeschickten Einschränkung darstellbar sind.

Zur Konstatierung der Aehnlichkeit stehen uns drei Möglichkeiten zu Gebote. Entweder wir vergleichen das Bild mit dem Original, das wir zugegen haben oder mit einer guten Photographie; diese Methode liefert die sichersten Resultate, ist aber aus begreiflichen Gründen für die Vergangenheit nicht anwendbar. Uebrigens zeigt es sich schon hier, daß das geschulte Auge unendlich viel mehr sieht als das ungeschulte, denn dasselbe Bild, das dem Künstler sehr schlecht erscheint, entzückt vielleicht den Laien durch seine Naturwahrheit. — Die zweite von uns im folgenden wo irgend angängig angewandte Methode besteht darin, alles zeitgenössische Porträtmaterial zur Vergleichung heranzuziehen mit eventueller Ergänzung durch literarische Angaben. Es liefert für die Vergangenheit die sichersten Resultate. Das dritte Verfahren endlich besteht in Vergleichung des Porträts mit dem aus Götter-, Heiligen- oder Idealbildern gewonnenen Typus. Die Abweichungen von diesem können unter Umständen als individuelle Merkmale in Frage kommen, jedoch ist dieses Verfahren das unsicherste, wenn auch das bisher fast ausnahmslos geübte. In ihm kommt fast nur das subjektive Ermessen des Beschauers zu Worte, während wir durch unsere hier in größerem Umfange zum erstenmale systematisch angewandte Methode der Vergleichung alles erhaltenen zeitgenössischen Materials Willkür und Irrtümer tunlichst ausschalten.[2])

---

[1]) Vgl. Gomperz „Ueber einige psychologische Voraussetzungen der naturalistischen Kunst", Beil. z. Münchn. Allgem. Ztg. 1905 Nr. 160 und 161. Jolles, „Zur Deutung des Begriffes Naturwahrheit in der bildenden Kunst", Freiburg 1905, enthält ebenfalls einige bemerkenswerte Betrachtungen.

[2]) P. Clemen hat in den „Porträtdarstellungen Karls des Großen" (Aachen 1890) dies Verfahren zum ersten Male befolgt, allerdings mehr mit Rücksicht auf das dargestellte Objekt, als auf den Künstler.

Also aus Mangel an Vergleichsmaterial sind wir nicht in der Lage, das erste Stammeln deutscher Porträtierungskunst, die Stufe aufzuzeigen, auf der ein einziges oder nur ganz wenige individuelle Merkmale genügen müssen, um eine bestimmte Persönlichkeit als Sonderexistenz kenntlich zu machen. Wenn wir das aber auch nicht mit Exaktheit zu tun in der Lage sind, so können wir doch skizzieren, wie der allererste Anfang gewesen sein muß.

Als die Germanen in die Geschichte eintraten, waren sie ein Volk, das zwar schon Kenntnis des Eisens hatte und auch eine primitive Plastik besaß, das aber — soweit wir wissen — die Malerei nicht kannte, wenn es auch zur Dekoration farbige Ornamente verwandte. Wir können also annehmen, daß das allgemeine Kulturniveau unserer Vorfahren etwa dem fortgeschrittenerer Neger oder Indianer entsprach, keinenfalls aber hinter dem dieser zurückstand. Da nun die Entwicklung des Menschengeistes in den Grundlinien eine einheitliche ist, da auch der Einzelne in abgekürzter Form die Entwicklungsstufen seiner Vorfahren sämtlich durchmißt (biogenetisches Grundgesetz), so dürfen wir die vergleichende Völkerpsychologie und sogar eventuell die Kinderpsychologie heranziehen, um die Anfänge der deutschen Porträtierungskunst aufzuhellen.

Nun haben die Untersuchungen von den Steinens[3]) und die Erland Nordenskiölds[4]), die beide Forscher an Indianern anstellten, höchst wichtige Resultate ergeben. Die Forscher ließen sich mit Bleistift porträtieren und erhielten Zeichnungen, die so primitiver Art waren, daß nur die Tatsache, daß sie kein bekanntes Tier darstellten, zum Schlusse berechtigte, daß es Menschen sein sollten. In dieses Menschensymbol nun zeichnete der Indianer einen Bart ein. Damit wußten die fremden Indianer, die später das Kunstwerk zu Gesicht bekamen, daß der Abgebildete ein Fremder sein müsse, da die Indianer selbst bartlos waren. Durch diese zweite conclusio per ex-

[3]) „Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens" (Berlin 1894). Die Tafeln XVI—XVIII enthalten die einschlägigen Abbildungen.

[4]) Vgl. „Ymer, Tidskrift utgifven af Svenska Sällskapet för Antropologi och Geografi" 1905. 3. Heft. Vgl. auch R. Andree, „Das Zeichnen bei den Naturvölkern", Mitteilungen der Wiener Anthropologischen Gesellschaft 1887, XVII. Bd. S. 98 ff. Ferner sind einschlägig: Koch-Grünberg, „Anfänge der Kunst im Urwald", Berlin 1906, und G. Kerschensteiner, „Das zeichnende Kind und sein Verhältnis zur Kunst", München 1904, und „Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung", ebenda 1905, G. Buschan, „Primitive Zeichnungen von Kindern und Wilden", Umschau X. Jahrg. Nr. 24 und E. Stephan „Südseekunst", Berlin 1907. Besonders S. 27 ff. und 81 ff.

clusionem — die erste hatte zum Resultate geführt, daß es sich nicht um Tiere, sondern um Menschen handle — war die Zahl der Personen, mit denen der Gelehrte noch verwechselt werden konnte, auf seine drei Begleiter, also auf vier beschränkt. V. d. Steinen trug den längsten Bart. So genügte also die Angabe der Bartlänge zur Kenntlichmachung des Reisenden und zwar so vollständig, daß auch fremde Indianerstämme die Porträts richtig deuteten. Wenn nun die Zeichner außerdem noch Notizbuch, Hirschfänger und andere Attribute dem Bilde hinzufügten, so war das genau genommen überflüssig, denn wie wir sahen, genügte das eine individuelle Merkmal des langen Bartes zur Agnoszierung des Porträtierten.

Noch instruktiver ist unsere, dem Nordenskiöldschen Aufsatz entnommene Abbildung 1. Ein Atsahuaca-Indianer ist der Schöpfer

Abb. 1. Aus Nordenskiöld „Beiträge znr Kenntnis einiger Indianerstämme des Rio Madre de Dios-Gebietes" in „Ymer" 1905 p. 308.

dieser Zeichnung, die einen bolivianischen Knaben darstellt, der durch zwei ausgeprägte mittlere Vorderzähne im Oberkiefer, die er immer zu zeigen pflegte, charakterisiert ist. Kinder und Indianer haben die Eigentümlichkeit eklektisch zu verfahren und nur das wiederzugeben, was ihnen für die abzubildende Person charakteristisch erscheint, während sie das allen Gemeinsame, Arme, Hände, Haare usw. meist ignorieren. Hier sind die Vorderzähne, also ein individuelles Porträtmerkmal, so richtig erfaßt, daß der Knabe dadurch ausreichend gekennzeichnet erscheint. Es besteht kein Grund, unseren Vorfahren eine Fähigkeit abzusprechen, die wir bei von der Kultur ganz unberührten Indianern finden.

Zu berücksichtigen ist dabei allerdings, daß Steinen nur erkennbar war wegen der geringen Zahl seiner bärtigen europäischen Begleiter. Die Zeichnung war also nur ein Porträt mit Rücksicht auf die wenigen zur Verwechslung in Betracht kommenden Personen; in Europa wäre sie keines gewesen. Hingegen ist der bolivianische Knabe für einen viel größeren Personenkreis, nämlich alle diejenigen, die mit ihm die wiedergegebene Anomalie nicht teilen, ausreichend gekennzeichnet. Daraus ergibt sich wieder, daß das Porträt ein relativer Begriff ist, denn absolut ähnlich — soweit die Kunst eine absolute Aehnlichkeit erlaubt — ist ein Porträt nur dann, wenn es alle allgemein menschlichen wie auch persönlichen Merkmale wiedergibt. Da nun die ältesten deutschen Kunstwerke, die wir besitzen, zweifellos einer höheren Stufe entstammen, als die genannten Indianerzeichnungen, so ist durchaus kein Grund einzusehen, weshalb die eine oder andere Menschendarstellung nicht für die in Betracht kommenden Personen die beschränkte Porträtähnlichkeit besessen haben sollte, die wir eben kennen lernten und die wir mit symbolisch — nach meinem hochverehrten Lehrer Lamprecht[5]) — bezeichnen können. Symbolisch sind sie deshalb, weil sie nur durch den logischen Prozeß der conclusio per exclusionem sowohl als Menschen als gar als bestimmte Menschen kenntlich sind. Dann auch, weil sie kein wirkliches Abbild der Dinge bieten, sondern nur andeutende Korrekturen für die Phantasie des Beschauers.

Wenn wir einer außerordentlich primitiven mittelalterlichen Menschendarstellung begegnen, dann können wir weder sagen, sie sei in dem angedeuteten beschränkten Sinne porträtmäßig, noch sie sei es nicht, da uns jedes Vergleichsmaterial fehlt. Aber selbst wenn wir es hätten, wären wir auf dieser ersten Stufe zu einem bestimmten Urteil nicht befähigt, denn wie sollen wir das symbolische Zeichen kennen, das in den Augen des Künstlers und seiner Umgebung für den Dargestellten charakteristisch ist? Jeder von uns kennt das karikaturistische Symbol der drei Haare Bismarcks, jeder weiß, wer mit diesem Zeichen gemeint ist, aber wer könnte es herausfinden, wenn er ohne diese Kenntnis auf ein einziges oder sogar auf zwei Bildnisse des großen Staatsmannes stieße? Nur für seine Zeitgenossen sind diese drei Haare Porträtmerkmale. Und ebenso kann und wird

[5]) Vgl. K. Lamprecht, „Das deutsche Porträt bis auf Holbein und Dürer". „Museum." 3. Jahrg. 1898. Daß ich unter der Bezeichnung „symbolische Stufe" nicht genau dasselbe verstehe wie Lamprecht, ergibt ein Vergleich.

es damals auch gewesen sein. Wenn es also möglich ist, daß auch die allerprimitivste symbolische Menschendarstellung schon das eine oder andere Porträtmerkmal aufweist und nur das uns fehlende Vergleichsmaterial dessen Nachweisung nicht erlaubt, wenn also, entgegen der Meinung Lamprechts, das Streben des primitiven Künstlers durchaus nicht nur auf Darstellung eines überhaupt menschenähnlichen Gebildes gerichtet ist, so gilt das Gesagte doch nur für den Fall, daß der frühmittelalterliche Künstler auch wirklich eine bestimmte Person porträtieren *wollte*. Er mußte also mindestens sein Modell auch wirklich *kennen*, was wir jedesmal feststellen müssen.

Die hauptsächlichste Ursache, weshalb wir so gänzlich unzulängliche Vorstellungen von der Porträtfähigkeit des Mittelalters besitzen, ist darin zu suchen, daß bisher keine scharfe Unterscheidung gemacht wurde zwischen *Porträts*, bei denen eine bestimmte Person ähnlich dargestellt werden sollte, und *Bildnissen*, bei denen dem Künstler diese Absicht fehlte, eine Terminologie, die A. Lehmann[6]) schuf und deren wir uns im Folgenden bedienen wollen. *Wir haben es hier ganz ausschließlich mit Porträts zu tun*, nicht aber mit den freien Phantasieschöpfungen, denen wir in Idealbildnissen begegnen. Denn der Zweck unserer Untersuchung ist ja zu prüfen und zu zeigen, wie der Wirklichkeitssinn und die künstlerische Bewältigung der Natur sich allmählich entfaltete und zwar beim *bestimmten* historischen Menschen als Objekt der Darstellung. Hingegen liegt es uns fern, die Darstellung der menschlichen Gestalt schlechthin zu verfolgen, wie dies Julius Lange in genialer Weise tat.[7]) Wir beschränken uns also auf einen verhältnismäßig kleinen Teil der Entwicklungsgeschichte des künstlerischen Wirklichkeitssinnes, nämlich in erster Linie auf das individuelle Erfassen des Gesichtes, dann das des übrigen Körpers.

Die ersten nachweisbaren Porträts liegen uns, wenn wir von Münzen und Siegeln absehen, in den Erzeugnissen der Buchmalerei vor. Die ältesten reichen in Deutschland bis ins 8. Jahrhundert zurück und zeigen ganz zweifellos, so befremdlich sie uns auf den ersten Blick erscheinen mögen, eine beschränkte Zahl individueller Merkmale, zudem stehen sie hinsichtlich der Bewältigung der mensch-

[6]) Alfred Lehmann, „Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer". Leipzig 1900.

[7]) Julius Lange, „Darstellungen des Menschen in der älteren griechischen Kunst", Straßburg 1899, und „Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst", Straßburg 1903.

lichen Gestalt auf einer höheren Stufe als die gleichartigen Versuche der Indianer und Kinder, mit denen sie ihrem Wesen nach allerdings nahe verwandt sind, sodaß wir sie, wenn sie auch noch derselben symbolischen Entwicklungsstufe angehören, doch als bessere Kunsterzeugnisse betrachten können. Diese verhältnismäßig größere Reife ist auf das Nachwirken antiker Vorlagen zurückzuführen.

Abb. 2. Wandalgarius Fol. 231 der Hs. Nr 731 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Aus Chroust „Monumenta Palaeographica." Lieferung XVII, Tafel 6.

Hierher gehört das berühmte Selbstporträt des Wandalgarius, Canonicus von St. Paul zu Besançon (St. Gallen, Stiftsbibliothek Hs. 731, fol. 234) vom Jahre 794, ebenso das des Kipand (?), ebendort (cod. 28). Wandalgarius war auch für seine Zeit ein Stümper, auch war er ja genau genommen kein Deutscher, da aber

mit diesem ungezählte Male reproduzierten Bilde in der Regel begonnen wird, so können wir es um so eher tun, als es entwicklungsgeschichtlich zusammen mit dem Kipands — wir wollen ihn so nennen, wiewohl die Entzifferung des Namens nicht gesichert ist — von allen deutschen Porträts zweifellos am frühesten anzusetzen ist.

Nachdem wir die erste Verwunderung über die Produkte eines Wandalgarius oder Kipand überwunden haben, sehen wir, daß zwar ganz ungefähr nur ihre menschliche Gestalt wiedergegeben ist, wenn auch hinreichend gut, um über die Tatsache ihres Menschentums keinen Zweifel zu lassen, daß aber die ihren Händen geläufigen Striche und Punkte sie uns ganz unverkennbar als Mönche zeigen. Außerdem unterliegt es gar keinem Zweifel, daß wir es hier, wie in allen andern Darstellungen[8]) mit Europäern zu tun haben, ja, wir erkennen sogar germanische Langgesichter in ihnen. Außerdem können wir mindestens *ein* individuelles Merkmal konstatieren. Denn so unbeholfen die Hand dieser Kalligraphen auch war, die sich wie die Kinder freuten, überhaupt nur menschliche Züge festhalten zu können, sie lehrt uns doch, daß er bartlos war. Diese drei Beobachtungen des *Europäers*, des *Mönches* und der *Bartlosigkeit* sind für uns von fundamentaler Bedeutung. Wir müssen uns deshalb länger bei ihnen aufhalten.

Es liegt im Wesen der symbolischen Kunst begründet, daß sie statt des wirklichen Abbildes der Gegenstände nur Andeutungen gibt, die die Phantasie des Beschauers beeinflussen sollen. Der Beschauer hat sich auf Grund der Zeichnung einen Menschen schlechthin vorzustellen und kann dies desto unbefangener tun, je unvollständiger sie ist. So kann er auf Grund der Indianerskizzen, die ja nur deshalb Menschen darstellen müssen, weil sie kein bekanntes Tier abbilden, seiner Phantasie ganz freien Lauf lassen, fast ebenso freien, als wenn er nur von „Mensch" hören würde. Auf dieser Stufe hat also der Künstler noch fast nichts, der Beschauer vermittels seiner Phantasie noch fast alles zu leisten. Nun erhält er für sein ganz verschwommenes Vorstellungsbild die erste nähere Angabe dadurch, daß er weiß, es handelt sich um einen Mann, die nächste durch die Andeutung des Bartes und so fort. Je mehr derartige Korrekturen

[8]) Nach G. Scherrer „Handschriften der Stiftsbibliothek von St. Gallen" befinden sich dort von Menschendarstellungen noch zwei im Cod. 283, fol. 450 und 676 und Cod. 621 S. 436 ein Mönch in halber Figur, alles Zeichnungen des 9. Jahrhunderts. Die zahlreichen Köpfe des Cod. 731 sind sämtlich ebenso mangelhaft wie Wandalgarius, ihm aber durchaus nicht gleich.

seine Phantasie erhält, desto mehr wird sie gefesselt, desto enger wird die dargestellte Person fixiert, d. h. desto ähnlicher wird seine Vorstellung dem Originale, desto mehr nähert sich das Abbild dem Porträt. Denn das ist das Wesentliche der primitivsten Porträtversuche, daß sie auf den Verstand wirken — durch die conclusio per exclusionem — und ebenso die Phantasie stark beschäftigen, nicht aber, wie die reife Kunst, ein wirkliches Abbild der Gegenstände zu geben vermögen. Uebrigens wird nicht nur beim Porträt, sondern, wie Gomperz im oben zitierten wertvollen Aufsatze ausführte, in der ganzen Kunst bei fortschreitender Entwicklung die Phantasietätigkeit mehr und mehr ausgeschaltet. Beim völlig ausgeführten Porträt hat sie sich lediglich darauf zu beschränken, den Dargestellten sich belebt, redend und handelnd vorzustellen.

Nun ist es klar, daß wir zwar begrifflich mit „dem Menschen schlechthin" operieren können, daß ein solcher aber nicht existiert mit dem Augenblick, wo wir ihn im Bilde wirklich wiedergeben wollen. Denn welche Farbe soll er haben? Soll er dolichocephal oder brachycephal sein, eine gerade oder krumme Nase haben, dicke oder schmale Lippen? Mit andern Worten: Je mehr wir uns von dem nur auf unsere Phantasie wirkenden Symbol befreien und zur wirklichen Abbildung der Natur übergehen, je mehr unsere Augen an die Stelle der freien Phantasieschöpfungen treten, desto mehr muß der abgebildete Mensch auch als Glied einer der großen Kategorien, in die die Menschheit zerfällt, kenntlich gemacht werden. Diese größten Kategorien nun sind in somatischer Beziehung die Rassen, mit Rücksicht auf die soziale Stellung aber, die sich in der Kleidung ausdrückt, die Stände, wenn wir vom Geschlecht, dem weitmaschigsten Oberbegriff, absehen. Und zwar tritt diese Differenzierung in demselben Augenblicke ein, wo aus dem Menschensymbol, das nur durch die conclusio per exclusionem als Mensch kenntlich ist, ein Bild wurde, das wirklich menschliche Formen, wenn auch in noch so rohen Umrissen zeigt.

Wandalgarius bezw. Kipand ist ganz bestimmt kein Neger, auch hat er eine gerade Nase und geradestehende — also nicht wie die Mongolen schiefe — Augen, sodaß es gar keinem Zweifel unterliegen kann, daß er die wesentlichen Merkmale des weißen Menschens oder Europäers an sich trägt. Ja, die Form seines Gesichtes ist ausgesprochen länglich, was sich mit dem germanischen Typus deckt. Denselben Typus aber zeigen fast alle mir bekannten Menschendarstellungen aus dem deutschen frühesten Mittelalter, die Reliefs so gut

wie die Buchilluſtrationen. Als Beiſpiel diene die Abb. 11 auf Seite 56 aus dem in Freiſing im VIII. Jahrhundert geſchriebenen Clm. 6298 fol. 36b[9]) in der Münchner Hof- und Staatsbibliothek,

Abb. 3. Schreiber Kipand aus dem Codex Nr. 28 der Stiftsbibliothek zu St. Gallen. Erſtmalige Reproduktion.

ein farbiges Menſchenornament, dem ſogar die Arme fehlen. Sogar der etwa um 600 geſchriebene Clm. 6224 (Cim. II 4 B) der Hof- und

[9]) Clm. = Codex latinus Monacensis, hinfort für die lateiniſchen Handſchriften der Münchener Hof- und Staatsbibliothek gebraucht, ebenſo Cgm. für die daſelbſt befindlichen deutſchen.

Staatsbibliothek zeigt in einer Initiale auf fol. 202b germanischen Typus. Allerdings ist es bei diesen frühesten Malereien nicht sicher, ob sie von deutschen Händen stammen. Nun wäre es ja trotzdem möglich, wenn auch sehr unwahrscheinlich, daß Wandelgarius ein breites Gesicht hatte, denn wir wollen in unseren Folgerungen ja nicht zu weit gehen, das würde aber an der Wahrheit unserer Beobachtung nichts ändern, daß wir es mit einem Europäer zu tun haben, was unsere conclusio per exclusionem ergab. Oder allgemein gesprochen: der erste Fortschritt, den die Kunst der Menschendarstellung — übrigens aus in der Natur der Sache liegenden Gründen in *jeder*, nicht nur in der deutschen Kunst — und damit auch die des Porträts macht, besteht darin, daß das bisher einen Menschen schlechthin darstellende Symbol zur Andeutung eines *bestimmten Rassentypus* sich entwickelt.[10])

Es ist dies die erste Etappe in dem großen Differenzierungsprozeß, als welcher sich die Geschichte der Kunst darstellt und der von den Zeichnungen eines Bakairi zu den unsterblichen Schöpfungen eines Dürer und Rembrandt führt und den wir in großen Zügen verfolgen wollen.

Wenn uns trotzdem diese Tatsache der Ausbildung eines Rassecharakters in den allergröbsten Umrissen nicht auffällt — ich scheine der erste zu sein, der diese Beobachtung macht — so hängt das aufs innigste mit unserer Zugehörigkeit zur selben Rasse zusammen. Wir finden es ganz selbstverständlich, während wir bei assyrischen, ägyptischen oder indischen Werken — von den Malereien etwa der Buschmänner ganz abgesehen — sofort die Verschiedenheit von unserem Rassetypus bemerken. Es ist ja auch so selbstverständlich, daß jedes Volk sich selbst, also seinen eigenen Rassetypus festhält, daß sich darüber jedes weitere Wort erübrigt. Die Tatsache selbst, die allerdings nur durch einen Vergleich mit den Schöpfungen rassefremder Völker klar wird, ist trotzdem für uns von großer Wichtigkeit. Wir werden aber im weiteren Verlaufe unserer Untersuchung nicht weiter auf den Rassetypus zurückkommen, weil er innerhalb der europäischen Kunst im wesentlichen derselbe ist und einen großen Kreis darstellt,

---

[10]) Erkennen wir die Langgesichtigkeit der ältesten deutschen Menschendarstellungen an, so geht daraus hervor, daß dies entgegen Lehmanns Behauptung auf eine von unsern Vorfahren *selbständig* gemachte Beobachtung zurückgeht, die nur eine Zeitlang, jedoch durchaus nicht überall, unter dem Einfluß der rundköpfigen römischen Vorlagen fallen gelassen wurde.

in den alle Menschendarstellungen fallen. Deshalb können wir bei unsern ferneren Erörterungen die Tatsache der instinktiven Vervollkommnung des Rassetypus als stillschweigende Voraussetzung übergehen.

Um Mißverständnissen vorzubeugen, sei nur noch betont, daß der allen Indogermanen gemeinsame ganz grobzügige Rassehabitus, der ihn zwar in den künstlerischen Versuchen der Anfangszeit von Negern und Mongolen unterscheidet, aber keine bestimmte Gliederung in nordische, alpine und mediterrane Rasse zuläßt — es sei denn, wir erkennen die Langgesichtigkeit sämtlicher germanischer Zeichnungen im Unterschied von den auf römische Vorlagen zurückgehenden breitgesichtigen an — nichts zu tun hat mit einem Volkstypus. Ein solcher existiert ja zweifellos in der Wirklichkeit, denn an ihm erkennen wir den Franzosen, Engländer oder Amerikaner, ihn aber auf eine Formel zu bringen, scharf in den charakteristischen Eigentümlichkeiten festzuhalten, ist nur einer ganz hohen Kunst vorbehalten. Und hier ist es besonders die Karikatur, die diese Aufgabe zu lösen hat. Bei Wandalgarius ist die Tatsache seines Mönchstums angedeutet durch das merkwürdige schuppen- oder dachziegelbesetzte Gewand, das man eher für ein weibliches Kleidungsstück halten möchte. Es ist recht primitiv gezeichnet, aber es genügt für uns, um seinen Stand zu erkennen. Damit ist die Person des Schreibers, wenn wir nichts anderes wüßten als das, was wir aus der Zeichnung selbst entnehmen können, auch uns unbekannt wäre, wo sie entstand, doch schon nach den zwei Kategorien der Rasse und des Standes fixiert.

Wir stehen also hier bereits an der Wiege des sogenannten Standesporträts oder vielmehr Standesbildnisses, das noch deutlicher bei dem auch technisch besseren, weil sich an die Antike mehr anlehnenden Bilde Kipans hervortritt, und das wir mit Rücksicht auf die überaus große Bedeutung, die es während des ganzen jetzt von uns behandelten Zeitraumes einnimmt, einer eingehenderen Betrachtung würdigen müssen.

Wer frühmittelalterliche Miniaturen zuerst zu Gesicht bekommt, wird finden, daß sie sich außerordentlich ähneln. Und zwar ist diese Aehnlichkeit scheinbar so groß, daß wir zuerst vermeinen, es immer mit derselben Sache mit ganz geringen Variationen zu tun zu haben. Ritter, Kaiser, Mönche, also Stände sind es, nicht einzelne differenzierte Menschendarstellungen, die uns hier entgegentreten. Lamprecht bezeichnet diese Entwicklungsstufe, deren Produkte uns in den

mittelalterlichen Illustrationen oft in endloser Reihe begegnen, mit typisch, einer Benennung, deren Berechtigung wir nun prüfen wollen.

Aus der Tatsache, daß wir in allen diesen Bildnissen nur immer denselben typischen Ritter oder Mönch erkennen, ist zunächst nur zu folgern, daß auch wir Beschauer von dem überwiegenden Eindruck der im Wesen stets gleichbleibenden Attribute, des Schmucks, der Kleidung, der Bewaffnung und Insignien so beherrscht sind, daß wir die Unterschiede über den Gemeinsamkeiten vergessen. Es geht uns wie dem Reisenden in fremden Ländern, in Afrika oder China, der zuerst findet, daß alle Eingeborenen sich ununterscheidbar gleichen. Die Tatsache des Andersseins, als uns bekannt, wirkt so dominierend, daß wir von ihr fast betäubt sind und zunächst nicht differenzieren können. Das Fremde steht zunächst als geschlossene Einheit dem Bekannten gegenüber, es wirkt auf uns wie eine äußerst geräuschvolle Orchestermusik, die uns anfänglich eine Unterscheidung der einzelnen Instrumente nicht erlaubt. So wird alles Fremde ohne Rücksicht auf die heterogenen Elemente, die es in sich schließt, dem differenzierten Bekannten gegenüber solange als homogen empfunden, bis wir gelernt haben, auch hier zu unterscheiden. Doch das erfordert Zeit und eingehende Beobachtungen. Daß Tacitus alle Germanen gleich fand, ist in erster Linie auf diese sich übrigens jeder neuen Erscheinung gegenüber wiederholenden Vorgänge zurückzuführen und erst in zweiter auf die infolge der genau gleichen Lebensbedingungen jedenfalls weniger differenzierten Gesichter. Diese Beobachtung wird auch dadurch bestätigt, daß nicht nur wir die Bewohner kulturell tiefer stehender oder von rassefremder Bevölkerung bewohnter Länder so ähnlich finden, sondern daß es diesen mit uns genau ebenso ergeht. So ergab eine von mir bei Japanern veranstaltete Umfrage, daß sie uns Europäer erst nach längerer Anwesenheit im Lande unterscheiden lernten. Und wie geht es uns der uniformierten Menschheit gegenüber? Genau gleich, denn zweifellos springt uns die Gemeinsamkeit der fast den ganzen Körper bedeckenden Uniform mehr in die Augen als etwa der blonde oder schwarze Bart des einzelnen Offiziers.

Wir wollen damit sagen, daß der Fehler des Typisierens ebenso gut auf unserer, der Beschauer Seite liegen kann, als auf der der Künstler, denn eine eingehende Prüfung der mittelalterlichen Porträts wird uns darüber belehren, daß die Gesichter gar nirgends genau gleich sind. Da wäre es dann sicher möglich, daß der Künstler durch die kleinen Differenzen gewisse Porträtmerkmale festhalten

wollte. Die ganze Frage ist durchaus nicht so einfach und schematisch zu lösen, als man bisher anzunehmen geneigt war. Und doch unterliegt es keinem Zweifel, daß die frühmittelalterlichen Porträts, von wenigen Ausnahmen abgesehen, ein größeres Gewicht auf Kleidung und Stand des Dargestellten legen, als etwa die modernen. So ist es für den mittelalterlichen Künstler etwas ganz Undenkbares den Kaiser anders als im Ornat abzubilden, während bei uns Modernen Repräsentationsbilder, die die Fürstlichkeit mit Krone und Szepter zeigen, ganz hinter den Darstellungen in bürgerlicher Kleidung oder Uniform zurücktreten. Der große Wert, den das Mittelalter Attributen und Kleidung beimaß, ergibt sich aus deren liebevoller Behandlung im Detail, wiewohl auch hier nicht vergessen werden darf, daß wir sie mit anderen Augen ansehen, als die Gesichter. Denn erstere sind uns bekannter als letztere, auch hat die viel leichtere Bewältigung der unveränderlichen und leblosen Gegenstände als der Gesichter mit ihrem Mienenspiel zweifellos einen sehr großen Anteil an der bekannten Vorliebe des Mittelalters für Attribute gehabt. Deshalb ist aber die Wiedergabe der Kleidung, wenn auch wohl besser als die der Gesichter, doch keineswegs vollkommen, sondern auch hier zeigt sich deutlich der noch nicht voll entwickelte, aber allen Gegenständen gegenüber zunehmende Wirklichkeitssinn, sowie die wachsende Darstellungsfähigkeit. Wenn wir nicht in der Literatur Belehrung fänden,[11]) so würden wir z. B. die gitterartigen Linien an den Beinen Karls des Kahlen (Abb. 9) kaum als die charakteristischen, kreuzweise gebundenen, bis zu den Knien reichenden fränkischen Schuhbänder erkennen. Uebrigens wäre die bei flüchtiger Betrachtung naheliegende Annahme, die Kleidung der Kaiser sei überall die gleiche, sehr irrig. Selbst der Ornat der fränkischen Kaiser war noch keineswegs ein feststehender, sondern folgte in den Grundformen stets dem allgemein üblichen Schnitt und erfuhr im einzelnen, namentlich in der Färbung der Gewänder und in der ornamentalen Gestaltung der eigentlichen Insignien, mannigfachen Wechsel.[12])

Die allgemeinen Standeskriterien fallen uns mehr in die Augen

---

[11]) Der große Wert, den das Mittelalter der Kleidung beimaß, geht auch aus den sehr zahlreichen literarischen Notizen hervor, in denen die Tracht der betreffenden Herrscher angegeben wird.

[12]) Vgl. Weiß, „Kostümkunde". 2. Teil. Stuttgart 1864. S. 514 ff. Vgl. auch Louandre, „Les arts somptuaires". Paris 1857 ff. I. Bd. Tafel 62 mit zahlreichen, sehr verschiedenen Kronen.

als individuelle Differenzen in der Gesichtsbildung.[13]) Daß wir dabei aber schematisieren, daß die symbolische Bedeutung von Krone und Szepter, die ja weniger deshalb dargestellt wurden und wertvoll waren, weil der König sie wirklich trug, als dehalb, weil sie für seine Würde ein verstandesmäßiges Charakteristikum waren, auf uns heute mindestens ebenso, ja noch viel dominierender wirken, als auf die Zeitgenossen, scheint mir festzustehen. Wenn wir zum erstenmale ein Königsbildnis sehen, sind diese Attribute ja das einzige, was wir kennen und was uns Aufschluß darüber geben soll, wen wir vor uns haben. Wir freuen uns nun zu wissen, daß der Dargestellte zur Kategorie der Könige gehört und diese Entdeckerfreude macht uns gegen das andere, das Individuelle, Porträtmäßige, fast blind. Wenn wir sonach infolge dieser Erwägungen gut tun, nicht von vornherein zu verallgemeinern und individuelle Verschiedenheiten zu leugnen, so wird eine eingehende Prüfung sehr bald zeigen, daß es durchaus falsch wäre, zu glauben, die Porträte glichen sich wie ein Tropfen Wasser dem andern.

Da, wie erwähnt, der Unterschied zwischen Mönch und Ritter auffälliger ist als der zwischen den Besitzern von dicken oder schmalen Lippen, so sehen wir in den oft langen Reihen von Mönchen, Nonnen, Rittern und Kaisern, die manche mittelalterliche Handschrift birgt, zunächst nur benannte Repräsentanten eines Standes, typische Umschreibungen des Begriffes „Kaiser" oder „Mönch". Wir finden aber auch häufig, daß tatsächlich die verschiedene Namen tragenden Figuren, soweit sie von derselben Hand stammen, große Uebereinstimmung zeigen, weil nämlich die Phantasie des Künstlers nur über eine beschränkte Anzahl von Formen verfügt, andrerseits aber weisen die denselben Namen tragenden Herrscher in verschiedenen Handschriften die allergrößten Verschiedenheiten auf. Der Grund für diese Erscheinung ist sehr einfacherweise in der Tatsache zu suchen, daß wir es hier gar nicht mit Porträts, sondern mit Idealen zu tun haben, dem konträren Gegensatz von diesen. Solche Phantasiegebilde haben uns hier nicht zu beschäftigen. Wollten wir aus ihnen

[13]) Diese Betonung des Aeußern ist eine Eigentümlichkeit, die sich bei jeder nicht auf der vollen Höhe der Wirklichkeit stehenden Kunst findet. Nicht nur der Indianer legt den größten Wert auf einen symbolischen Hinweis auf die Zahl der erlegten Feinde. Noch auf den prachtvollen Kostümbildern der indischen und persischen Miniaturen sind die Gesichter ganz ausdruckslos. Selbst auf den herrlichsten modernen Farbenholzschnitten der Japaner überwiegt das Verständnis für die Kleidung weit das für die Physiognomie.

Schlüsse ziehen auf die Fähigkeit des frühen Mittelalters im Erfassen des individuellen Menschen, so hieße es dasselbe, wie den Wirklichkeitssinn und die Porträtfähigkeit der Gegenwart nach den illustrierten Bibeln oder historischen Bildern beurteilen. Für uns kämen von solchen Regentenreihen höchstens die zeitgenössischen Herrscher in Betracht, und diese auch nur dann, wenn sich beweisen oder wahrscheinlich machen läßt, daß der Künstler sein Modell auch wirklich kannte. Schuf er nur nach Hörensagen oder gar ohne jeden Anhaltspunkt, dann ist natürlich auch er für uns ohne Interesse.

Da, wie wir sahen, das Porträt etwas relatives ist und die Aehnlichkeit desto größer sein muß, je größer die Anzahl der Personen wird, die für eine Verwechslung in Betracht kommen können, d. h. von denen der Dargestellte unterscheidbar gekennzeichnet sein muß, so leuchtet es ein, daß die Zahl der individuellen Porträtmerkmale in steter Zunahme begriffen sein muß. Während die Anfänge dieser Kunst fast ausschließlich auf den Verstand und die Phantasie berechnet sind, treten im weiteren Verlaufe die Augen immer mehr an seine Stelle. Das frühmittelalterliche Porträt wird zum solchen erst durch eine Denkoperation, das moderne durch möglichst vollkommene Wiedergabe der Natur. Dort denken — hier sehen, das ist der fundamentale Unterschied, wenigstens in der Theorie, denn in der Praxis werden wir sehen, daß auch das Mittelalter immer mehr den Verstand zugunsten der Augen entlastete. Im Verlaufe dieses Prozesses gelangen wir von der Andeutung des Menschentumes zu dem der Rasse, dann zu dem des Standes. Wäre das alles, was die Feder des Zeichners zu leisten vermochte, dann könnte auch von den Anfängen des individuellen Porträts noch nicht gut die Rede sein, denn ein Standesgenosse würde dem andern genau gleichsehen und das Bildnis wäre wirklich typisch, wie wir das bei den Dienerreliefs der assyrischen Kunstwerke beobachten können, wo jeder einzelne dem andern so sehr gleicht, daß man glauben könnte, alle seien ganz mechanisch nach derselben Schablone durchgepaust. Trotz der primitiven Technik des Wandelgarius sagt uns sein Selbstporträt aber schon mehr, denn er ist, wie schon erwähnt, bartlos, während aus karolingischen Miniaturen hervorgeht, daß es auch, wenn auch nicht häufig, bärtige Mönche gab. Hiermit haben wir das *erste individuelle Porträtmerkmal* wohlverstanden, das wir *nachweisen* können, vor uns, wenn es auch ein nebensächliches ist, denn durch diese Bartlosigkeit unterscheidet sich unser Mönch von allen bärtigen Standesgenossen, sodaß er vielleicht dadurch in seinem

Kloſter ſchon identifiziert werden konnte. Ueberdies ſind trotz der großen Rohheit der Zeichnung die andern im Text enthaltenen Figuren ſich durchaus nicht ſo gleich, wie z. B. Lamprecht meint; wir ſind nur außerſtande, die individuellen Merkmale herauszufinden. Bartlos ſind alle, dafür aber ſind Unterſchiede in Geſicht und Kleidung bemerkbar.[14]) Ob die große Naſe des Wandalgarius, ſein breiter, ſchmaler Mund, ſeine Friſur auch Porträtmerkmale ſind, iſt ſehr wohl möglich, aber nicht beweisbar. Immerhin ſcheint aus der großen Verſchiedenheit der Friſuren des Wandalgarius und Kipand, ebenſo aus den ungewöhnlich langen Geſichtern beider hervorzugehen, daß auch dieſe beiden Merkmale individueller Beobachtung entſprangen. Vielleicht war das Porträt viel ähnlicher, als wir Nachgeborene jetzt vermuten. Doch wir wollen uns mit dem einen Merkmal der Bartloſigkeit begnügen, um ſo mehr als die kalligraphiſche Kunſt dieſes Mönches doch keinesfalls mehr als die allgemeinen Umriſſe anzudeuten vermochte.

Nun würde aber die Bartloſigkeit über dieſen engen Kreis hinaus ganz gewiß nicht genügt haben, eine Perſon zu kennzeichnen, ſodaß zu dieſem Zwecke dieſem einzigen Merkmal neue hinzugefügt werden müſſen. Es gibt ja ſicher viele bartloſe Mönche, deshalb wird bei fortſchreitender Entwicklung der Porträtierungskunſt dieſem einzigen Merkmal etwa die große Naſe, das Kinn, die Stirn, die Augenfarbe uſw. hinzugefügt werden, um die Zahl der Perſonen, mit denen eine Verwechſlung möglich iſt, immer mehr einzuſchränken. Schließlich ſtempelt eine Narbe oder ein Leberfleck, der den ſämtlichen vorhandenen Einzelheiten hinzutritt, den Abgebildeten zur völlig ſingulären Sonderexiſtenz. Damit iſt das körperliche Porträt fertig!

Aus dieſer Entwicklungsreihe, die ich nicht willkürlich konſtruiert, ſondern aus zahlreichen Beobachtungen gewonnen habe, und die durch nachfolgende Unterſuchungen bewieſen wird, erhellt, daß mit dem Augenblick ſchon (oder erſt) von beginnender individueller Porträtähnlichkeit geſprochen werden kann, wo das erſte individuelle Merkmal auftritt. Iſt es ein Symbol, alſo ein dem Abgebildeten nicht von Natur zukommendes, ſondern ihm beigelegtes, ſo genügt es, eine

[14]) Vgl. die Abbildung eines zweiten Geſichtes bei Chrouſt aus derſelben Handſchrift. Unſere Initiale (nach Chrouſt, Lieferung XIV, Tafel 1) entſtammt dem Cod. 70, fol. 4, der Stiftsbibliothek in St. Gallen und wurde von Winitharius etwa 760 geſchrieben. Sie diene im Vergleich zu Wandalgarius als Beiſpiel für die große Verſchiedenheit der Geſichtsbildung.

Person für die eingeweihten Zeitgenossen zu kennzeichnen, macht also nur für diese ein Bildnis zum Porträt, ist es eine dem Abgebildeten eigentümliche Eigenschaft, dann beginnt hier auch für uns Fernstehende die Porträtähnlichkeit, wofern wir durch Vergleich des erhaltenen ikonographischen Materials womöglich mit Hinzuziehung des literarischen, die bewußte Eigenschaft zu fixieren vermögen.

Es verbindet also eine endlose Kette mit zahllosen Gliedern den ersten schüchternen Versuch, einen Menschen als bestimmte Person zu kennzeichnen, mit dem abgeschlossenen Porträt. Sonach kann man *nicht* sagen: jetzt auf einmal ist das Porträt da, alles frühere war nur Standestypus, vielmehr ist es unsere Aufgabe, entgegen der bisherigen Fragestellung in jedem einzelnen Falle die individuellen Merkmale bis zu dem Moment aufzudecken, wo sie sämtlich im Porträt enthalten sind, im abgeschlossenen Porträt aber die konventionellen Züge ans Licht zu ziehen. Das ermöglicht nur der *Vergleich*.

Wenn es also auch richtig ist, daß in den mittelalterlichen Miniaturen die Standesattribute liebevoller und realistischer behandelt werden, als die individuellen Züge des Gesichtes,[15]) was ja schon Wirklichkeitssinn beweist, so ist doch, ganz abgesehen davon, daß objektiv die schwierigere Bewältigung der letzteren, subjektiv die wenig geschulte Beobachtungsgabe der Beschauer in erster Linie den Eindruck des Typisierens erwecken, vor allem zu betonen, daß wir mit Rücksicht auf das Porträt eben nicht das Schwergewicht auf das allen Bildern Gemeinsame legen dürfen, sondern im Gegenteil gerade auf das, was die eine Menschendarstellung von den andern *unterscheidet*. Denn das Porträtmäßige sind ja gerade die *Abweichungen* vom Typus; sie allein können individuell sein, wenn es auch natürlich nicht unmöglich ist, daß der eine oder andere in seiner körperlichen Erscheinung dem Schönheitsideal seiner Zeit entsprochen hat. Von typischem Standesporträt in prägnantem Sinne wäre also nur dann zu sprechen erlaubt, wenn *alle* Standesgenossen genau dasselbe Gesicht hätten, sodaß sie sich in nichts — von verschiedenen

---

[15]) Erman „Aegypten und ägyptisches Leben im Altertum p. 550 (Tübingen 1886) bemerkt, daß gerade bei den guten Statuen des neuen Reiches „die reichen Kleider und die verwickelten Frisuren häufig mit größerer Liebe gearbeitet sind als das Gesicht". Solche Parallelen zwischen der deutschen Kunst und der auf der gleichen Entwicklungsstufe stehenden Kunst anderer Völker und Zeiten ergeben sich sehr zahlreich als Bestätigungen von Woltmanns großem Gedanken, daß dieselben Entwicklungsstufen *überall* dieselben Formen erzeugen.

Attributen und der Kleidung abgesehen — voneinander unterscheiden. Das ist aber ganz und gar nicht der Fall.

Um nun noch ein Wort über unsere Methode der Vergleichung zu sagen, so sei zunächst betont, daß wir die zeitgenössischen Bilder derselben Person sämtlich berücksichtigen müssen, sofern sie nach der Natur gefertigt sind, wobei allerdings den Porträts, die von tüchtigen Künstlern stammen, eine größere Glaubwürdigkeit und größerer Wert beigelegt werden muß, als den Versuchen von Dilettanten, wie wir uns überhaupt an die besten Leistungen halten müssen, ohne deshalb den großen Durchschnitt zu ignorieren. Wenn nun in sämtlichen Bildern eine Reihe von Merkmalen sich gleichmäßig in jedem einzelnen findet, so sind diese in den engeren Kreis unserer Betrachtung zu ziehen. Sie ohne weiteres für individuell anzusehen, wäre übereilt, denn von ihnen sind die stilistischen bei sämtlichen Menschendarstellungen derselben Zeit wiederkehrenden Züge, wie z. B. die winzigen zu hoch sitzenden Ohren[16]) oder die zu großen Augen in der jetzt behandelten Epoche in Abzug zu bringen. Besondere Vorsicht ist aber den Farben der Haare, Augen und gar des Gesichtes gegenüber am Platze. Lassen wir diese Vorsicht walten, dann werden wir vielleicht manchen wirklich individuellen Zug nicht dafür ansprechen, weil er zufälligerweise mit den stilistischen Eigentümlichkeiten übereinstimmt, sodaß wir weniger Porträtmerkmale nachweisen, als wirklich vorhanden sind, dafür werden wir aber in den nachgewiesenen desto größere Glaubwürdigkeit beanspruchen dürfen.

[16]) Die Ohren werden am allerspätesten individuell behandelt, in dem jetzt von uns behandelten Zeitraum überhaupt nicht.

II.

Die karolingische Porträtmalerei.

Paul Clemen hat in seinem bereits zitierten vorbildlich fleißigen und scharfsinnigen Werke den Beweis zu erbringen versucht, daß die Zeit Karls des Großen in gewissem Sinne bereits ein Porträt zu liefern vermochte. Aus dem gesamten erhaltenen ikonographischen und literarischen Material gelang es ihm, die Körperbeschaffenheit dieses großen Kaisers festzustellen und so hat er damit zum erstenmale unsere Methode der Vergleichung praktisch angewandt. Leider stützt er sich aber viel mehr auf die Schriftsteller, als auf die Künstler und interpretiert in Bilder, wenigstens in Malereien, Aehnlichkeiten hinein, wo jeder unbefangene Beobachter nur die allergrößten Unterschiede zu erkennen vermag. Ein Beispiel wird uns davon überzeugen.

In den Leges Barbarorum, den Sammlungen der Volksrechte, die schon sehr früh in Deutschland angelegt wurden und durch die großen Vollbilder der Gesetzgeber, die diese sorgfältig geschriebenen und mit reicher Initialornamentik ausgestatteten Handschriften schmücken, für die Geschichte des Bildnisses sehr bedeutungsvoll sind, finden wir neben andern Herrschern auch Karl den Großen wiederholt vertreten. Eine solche Gesetzessammlung legte Lupus für den Grafen Eberhard von Rätien und Friaul in den Jahren 829—832 in Fulda an.[17]) Sie hat sich nicht erhalten, wohl aber sind Kopien der Bildnisse Karls und zwar in Modena (Cod. ord. 1, 2 des Domkapitel-Archivs) und in Gotha (Cod. 84 der herzoglichen Bibliothek) auf uns gekommen. Die erste Kopie stammt aus dem Jahre 991, die beiden andern aus den ersten Jahrzehnten des 11. Jahrhunderts.

---

[17]) Die tatsächlichen Angaben sind Clemens durch umfassende Literaturkenntnis ausgezeichnetem Werke entnommen.

Das bei Clemen abgebildete Modeneser Bild (S. 68) zeigt den Kaiser „nach rechts gewendet auf erhabenem Thron, die Linke auf das hohe Szepter gestützt, in riemenumwundenen Beinlingen und

Abb. 4. Bildnis Karls des Großen u. Pipins, Fol. 148 des Codex 84 in Gotha. (Ausschnitt.)

kurzer, enganliegender Tunika von der Farbe der reifen Pomeranzen mit schmutziggrünem Saum; das Haupt trägt eine auf beiden Seiten herabfallende Binde, von einem Kronreif umwunden". „Karl hat

ein etwas längliches Gesicht, der Schnurrbart ist durch starke Striche angegeben, das Kinn ist dunkel gefärbt, was ebensowohl den Schatten wie den Bart andeuten kann." Für genauer hält Clemen die Gothaer Kopien. Auf unserer Abbildung (4), die auf Blatt 148 in roter Federzeichnung ausgeführt ist, ist Karl die unbärtige Figur mit Szepter und Reifenkrone, während der bärtige König mit dem Ring in der erhobenen Rechten Pippin darstellen soll. Das zweite Bildnis Karls aus derselben Handschrift (Blatt 2b) zeigt unsere nächste Abbildung (Nr. 5).[18]) Hier sitzt der Kaiser mit auseinandergebogenen Knien auf einem Faltstuhl, die Rechte mit dem Gesetzbuch fest auf den Schenkel gestemmt, in der Linken das Szepter haltend. „Das mit Sorgfalt gezeichnete Gesicht zeigt einen am Kinn etwas eingezogenen dünnen Vollbart, unter der breiten Nase einen breiten Schnurrbart." Von diesen Bildern nun, zu denen sich als das älteste das im Codex 2 der Klosterbibliothek von St. Paul in Kärnthen gesellt,[19]) zwischen 817 und 823 entstanden, meint Clemen, daß sie das „authentische Porträt des großen Kaisers, den runden Kopf mit dem glatten Kinn und dem Schnurrbart" zeigen. Außerdem hat Clemen ermittelt, daß Karl kurzgeschorenes leicht gelocktes Haar hatte, einen kurzen Stiernacken, ein starkes, bartloses Unterkinn, eine mächtige gerade Nase.

Man könnte diese Entdeckung für einen Scherz halten, wenn er nicht selbst hinzufügen würde, daß „es nichts weiter als die allgemeinste und äußerlichste Vorstellung sei, die diese Bilder wiedergeben". Wir beschränken uns auf die Feststellung, daß alle diese übrigens in der Technik teilweise höchst jammervollen Erzeugnisse eine Reihe von Jahren nach dem 814 erfolgten Tode des gewaltigen Mannes angefertigt wurden und daß die sogenannten Kopien so stark differieren, daß auf dem Modeneser Bilde Karl Vollbart, jedenfalls aber starken Schnurrbart trägt und Pippin bartlos ist, während auf unserm ersten Gothaer Blatte gerade das Umgekehrte der Fall ist; das stärkste ist aber, daß in derselben Handschrift der Kaiser des Repräsen-

---

[18]) Die Photographien sind durch gütige Vermittlung des Herrn Oberbibliothekar Dr. R. Ehwald in Gotha eigens angefertigt und dürften die ersten zuverlässigen Reproduktionen der Zeichnungen in Originalgröße darstellen.

[19]) Abb. bei Clemen S. 49. Sehr gute Reproduktion in Helmolts „Weltgeschichte", VI. Bd., Tafel bei S. 78. Viel wahrscheinlicher, als daß die Miniatur Karl und seine Gemahlin darstellen soll, ist die Vermutung von K. v. Amira, daß die Szene eine Verkündigung Mariä versinnbildliche. Danach ist also die männliche Figur nicht Karl der Große, sondern ein Engel! Und aus solchem Material wollte man etwas folgern!

Abb 5. Bildnis Karls des Großen, Fol. 2b des Codex 84 in Gotha. (Ausschnitt.)

tationsbildes vollbärtig ist, während er auf dem Doppelbild bartlos erscheint. Daß ferner die Kopfform ganz verschieden ist und der langgesichtige Jüngling des Gothaer Doppelbildes alles andere eher hat

als den Karl eigentümlichen „runden, dicken Kopf", lehrt die flüchtigste Vergleichung.

Es unterliegt also für uns gar keinem Zweifel, daß die erhaltenen zeichnerischen Bildnisse Karls *kaum eine Spur von Porträtähnlichkeit* aufweisen, daß sie im Gegenteil geradezu klassische Zeugen dafür sind, daß in den Leges Barbarorum häufig gar nicht die Absicht obwaltete, zu porträtieren. Hoffentlich ist damit endgültig die auch von Lehmann übernommene Fabel von den „authentischen Porträts" beseitigt. Es sind reine Phantasiegebilde, mit denen wir uns deshalb auch nicht weiter zu beschäftigen haben. Denn malerische Porträts des Kaisers existieren in Deutschland *nicht*! Sollten aber die Originale wirklich nach Porträtähnlichkeit gestrebt haben, so geht aus den außerordentlichen Abweichungen der Kopien hervor, daß auf diese gar kein Gewicht zu legen ist, sondern ganz ausschließlich *gleichzeitige* Bilder berücksichtigt werden dürfen.

Diese unsere Beobachtung wird noch bestätigt durch den von Clemen an erster Stelle angeführten verschollenen Pariser Codex, aus dem das Bildnis des Kaisers wiederholt reproduziert wurde. Trotz mancher Differenzen in der Wiedergabe bei Mabillon[20]) und Eckhart,[21]) um nur einige der bei unserm Gewährsmann genannten herauszugreifen, stimmen alle Abbildungen überein in dem Karl zugeteilten mittellangen auf einigen Abbildungen in zwei Spitzen auslaufenden Vollbart, den, wie Clemen nachgewiesen hat und wie aus Einhard unwiderleglich hervorgeht, der Kaiser niemals getragen hat. Im Gesicht weisen die verschiedenen Kupfer bedeutende Differenzen auf und lassen auf den ersten Blick erkennen, daß sie die rohere Kunst der karolingischen Zeit in die Sprache ihres Jahrhunderts übersetzten. Uebrigens ist auch die Gewandung nicht genau gleich wiedergegeben, ebenso wie die Haltung des mit der Rechten eine sprechende Geberde machenden Monarchen — er hebt mit ihr nicht den Mantel — wie Clemen angibt — und seiner beiden Begleiter auf den einzelnen Bildern etwas differiert. Das ist an sich ja ganz bedeutungslos, da für uns nur Bart und Gesicht in Frage

---

[20]) Annales II, S. 212 (*nicht* 222, wie Clemen, der häufig unzuverlässig zitiert, angibt) und De re diplomatica. Supplement S. 40.

[21]) Commentarii de rebus Franciae orientalis I. S. 628. — In dem noch zitierten Werke von Freher, das übrigens nicht „Antiquitates", sondern „Origines Palatinae" heißt, befindet sich in der mir vorliegenden 3. Aufl. keine Reproduktion.

kommen, wir erwähnen es hier aber mit einem gewissen Nachdruck, weil daraus — wie aus unzähligen verwandten Fällen — hervorgeht, daß wir nur mit großer Vorsicht die Publikationen vor der Erfindung der mechanischen Reproduktionsverfahren zu Rate ziehen dürfen. Besonders dürfen wir aus ihnen keinerlei Schlüsse auf die Behandlung der Details, speziell der Gesichter, ziehen.[22])

Trotzdem von authentischen malerischen Porträts Karls des Großen nicht die Rede sein kann, sind diese Bildnisse für uns keineswegs wertlos, wenn sie auch durchaus nicht mit dem Selbstporträt des Wandelgarius in einem Atem genannt werden dürfen, da doch dieser Schreiber die Absicht hatte, sich möglichst ähnlich der Nachwelt zu überliefern.

Wir begegnen hier nämlich bei dem Gothaer Einzelbild bezw. seinem verlorenen Originale zum erstenmale in Deutschland dem „Motiv des sitzenden Herrschers en face, mit den charakteristisch gespreizten Knien, den nebeneinandergestellten Füßen, der eine Arm gewöhnlich auf den Schenkel gestützt, der andere auf das Szepter", das wir in den karolingischen Prachthandschriften bald wieder finden werden. Dieses Motiv, das den Herrscher wohl am feierlichsten wiederzugeben erlaubte, findet sich schon in der Antike und erhält sich das ganze Mittelalter hindurch. Die Haltung ist streng frontal (im Sinne J. Langes), die Augen blicken meist starr geradeaus.[23]) Sämtliche Bilder dieses Codex sind in Federzeichentechnik ausgeführt und von bemerkenswerter Roheit und Verständnislosigkeit der Körperformen. Berücksichtigen wir, daß sie erst um das Jahr 1000 entstanden, dann haben wir hier auch ein Beispiel für die entwicklungsgeschichtlich so rückständige sogenannte volkstümliche Kunst dieser Zeit.

Wenn wir auch nicht eine detaillierte Darstellung der Porträt-

---

[22]) Leitschuh („Gesch. d. Karoling. Malerei". S. 351) verneint überhaupt, daß das Bildnis Karl den Großen vorstellen soll; vielleicht ist es Ludwig der Fromme. Aber auch das ist zweifelhaft, da wir von diesem Herrscher ein bartloses Bild besitzen. Jedenfalls folgt die völlige Wertlosigkeit dieses Teiles der Untersuchungen Clemens aus der Bestrittenheit des Materials, das noch dazu nur in Kopie vorliegt. — Hier sei vermerkt, daß alle unsere Abbildungen, wo nicht anders bemerkt, in Größe der Originale angefertigt sind, soweit dies technisch möglich ist.

[23]) Vgl. Clemen S. 83 und Leitschuh S. 249, sowie Strzygowski „Die Kalendenbilder des Chronographen vom Jahre 354". Berlin 1888. 1. Ergänzungsheft des Jahrbuches d. kais. deutsch. Archäologischen Institutes. Abb. Tafel XXXIV.

auffassung geben wollen, so ist es doch unerläßlich, einige diesbezügliche Bemerkungen einzuflechten. Der Regel nach wird beim sogenannten Repräsentationsbilde der Kaiser in der sitzenden Haltung, die wir oben kennen lernten, wiedergegeben. Daneben kommt auch, wenn auch nur durch ein Beispiel, das Ludwigs des Frommen, belegt, schon jetzt die stehende Auffassung vor, die erst um die Wende des Jahrtausends allgemein gebräuchlich wird. Geistliche Personen sind entweder mit ihrer Handschrift abgebildet, in der Regel sie in demütiger Haltung einem Heiligen oder hohen Herrn überreichend, oder aber, weit seltener, wie Wandelgarius und Kipand stehend. Neben diesen Selbstporträts der Schreiber finden sich auch schon früh Dedikationsbilder, auf denen die hohen Herren die ihnen dargebrachten Kunstwerke in Empfang nehmen. Endlich sind hier noch Autorenbilder zu nennen, die die geistigen Urheber der Handschrift und ihre Verfasser — sofern es nicht Evangelisten, Heilige oder Verstorbene sind porträtmäßig wiedergeben. Eine Kategorie für sich bilden die Bildnisse, wie sie sich — meist als Medaillons — in Stammbäumen und Regentenreihen finden. Ihnen müssen wir bezüglich des Porträtwertes das größte Mißtrauen entgegenbringen, denn ihr Zweck ist Illustration und Belebung des Textes, nicht Wiedergabe bestimmter Personen, womit aber nicht prinzipiell ausgeschlossen sein soll, daß der zeitgenössische Herrscher, vorausgesetzt, der Miniator kannte ihn, auch ähnlich wiedergegeben wurde.[24])

Auf unseren Kopien ist ferner die ziemlich große Lebendigkeit der Gebärdensprache von nicht zu unterschätzender Bedeutung, besonders wenn wir sie mit der steifen Feierlichkeit der gleich zu behandelnden in engerem Anschluß an antike Vorlagen geschaffenen Repräsentationsbilder und Dedikationsbilder der hohen karolingischen Kunst vergleichen.[25]) Hier zeigt sich am ehesten verhältnismäßig unabhängiger deutscher Wirklichkeitssinn, hier sollen auch nach Clemen die Anfänge „einer durchaus profanen nationalen Malerei" zu suchen sein. Durch Gebärden suchte auch zuerst die primitive Kunst der in einsamen Klöstern arbeitenden Schreiber ihren Bildern jenes Leben

---

[24]) Ueber die Geschichte dieser Darstellungsarten vgl. Mantuani in der Leidener Dioskurides-Ausgabe 1906. A. W. Sythoff, S. 238, 251 und 257 ff., Ueber Stammbäume und Regentenreihen die vortrefflichen Ausführungen Clemens.

[25]) Daß antike Vorlagen auch die rohesten Produkte irgendwie beeinflußten, geht mit Sicherheit aus der besprochenen Haltung Karls hervor und läßt sich sogar aus dem hülflosen Stammeln eines Kipand heraushören.

zu verleihen, das in die Gesichter zu legen, ihnen noch jahrhundertelang verschlossen blieb. Endlich finden sich in den Volksrechen zuerst die Gesetzgeber in Gruppen zusammengestellt.

Einen ungeheuern Aufschwung nahm die Porträtmalerei wie überhaupt die Malerei durch jene von Karl dem Großen und seinen

Abb. 6. Karl der Kahle in seinem Gebetbuch in der Kgl. Schatzkammer in München.

Nachfolgern wohl nicht ins Leben gerufene aber doch stark geförderte gewaltige künstlerische Bewegung, die man mit karolingischer Renaissance bezeichnet.

Diese Kunst, die man im Gegensatz zur bisher betrachteten volkstümlich-individuellen mit traditionell bezeichnen kann, einem Ausdruck,

den Herr Professor Clemen mir gegenüber in einem Briefe gebrauchte — national ist genau genommen keine von beiden Richtungen — entwickelte sich im engsten Anschluß teils mehr an spätrömische, teils mehr an orientalische, besonders griechisch-syrische Vorbilder in Nordfrankreichs Klöstern, sofern sie im Weltverkehr standen, in der kaiserlichen Schreibschule, wohl in Aachen und, nach den Untersuchungen von Haseloff [26]) und Swarzenski [27]), auf deutschem Gebiete als sogenannte Adaschule oder fränkische Schule in Franken, am Rhein und an der Mosel, im südlichen Lothringen und Alamannien.

Es sei hier gleich vorausgeschickt, daß wir prinzipiell auf ein Eingehen auf die sogenannten Schulzusammenhänge verzichten. Ganz abgesehen davon, daß diese Fragen noch fast gänzlich ungelöst sind, ist es für uns mit Rücksicht darauf, daß wir ja nur in Umrissen das neue Gebiet skizzieren können, ziemlich gleichgültig, ob ein Künstler in diesem oder jenem Kloster gemalt hat. Wir haben nur zu prüfen, wie sich der Wirklichkeitssinn beim Porträt entwickelte. Je großzügiger wir dabei vorgehen, desto besser ist es. Darum müssen wir, so groß die Versuchung auch ist, die Schulzusammenhänge aufzudecken doch diese große und schwierige Aufgabe späteren Forschern überlassen.[28]) Wenn wir trotzdem auf die noch keineswegs unverrückbar fixierte Adagruppe hinweisen, so geschieht es nur, weil ihre glänzenden, farbenprächtigen Leistungen schon in dieser Zeit in Deutschland entstanden und weil ihre Traditionen wohl ununterbrochen in die ottonische Zeit reichten und sie deshalb für die deutsche Malerei von allergrößter Bedeutung wurde. Die umstrittene Frage nach Herkunft, Umfang, Hauptsitz usw. dieser Schule zu prüfen, liegt uns ganz fern.

Wiewohl es nun sicher ist, daß die karolingische Kunst ihrem Wesen nach durchaus undeutsch ist, ganz abgesehen davon, daß viele ihrer wichtigsten Ateliers auf nachmals außerdeutschem Gebiete lagen, müssen wir eine Geschichte der deutschen Porträtmalerei, schon mit

---

[26]) Sauerland und Haseloff, „Der Psalter Erzbischofs Egbert von Trier". Trier 1901. S. 130 ff.

[27]) „Die Regensburger Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts". Leipzig 1901 S. 4 ff. Vgl. dazu die eingehende und häufig zu andern Resultaten kommende Besprechung Haseloffs in den „Göttingischen gelehrten Anzeigen" 1903. p. 877—904.

[28]) Es sei hier nur auf die unsere ganze Epoche behandelnden Arbeiten von Riehl, Delisle, Janitschek, Vöge, Leitschuh, Schlosser, Haseloff, Swarzenski in Kürze verwiesen. Vgl. auch Woermann „Geschichte der Kunst" I. Bd. S. 109 ff. und den vortrefflichen Literaturnachweis am Schlusse dieses grundlegenden Werkes.

Rücksicht auf die Adagruppe, doch mit ihr beginnen. Zunächst kommt nämlich gerade beim Porträt die Vorlage viel weniger zur Geltung

Abb. 7. Karl der Kahle aus seiner Bibel in Paris ms. lat. 1 Fol. 423. (Ausschnitt.)

als das selbständige Schaffen, denn Porträtmerkmale können doch naturgemäß nur gerade die Züge sein, die sich dort nicht finden,

dann aber wäre die Entwicklung der deutschen Buchmalerei ganz unverständlich, wenn wir nicht mit dieser hohen Kunst beginnen würden. Endlich läßt sich auf das fränkische Reich der moderne Begriff des deutschen gar nicht anwenden, denn Franken regierten und malten östlich des Rheins so gut wie westlich. Volkstümlich aber war die karolingische Renaissancekunst so wenig in Frankreich wie in Deutschland, sondern überall wurde sie nur bei Hofe und in den ersten Klöstern des Landes gepflegt, war also „Hofkunst in jeder Fiber ihres Wesens".[29]) Letzteres bestreitet Swarzenski wie mir scheint zu Unrecht, denn wenn wir uns nicht um Worte herumzanken wollen, dann müssen wir zugeben, daß den Gegensatz zu dieser die ländlich-volkstümliche Kunst bildet, wie sie gleichzeitig überall dort gepflegt wurde, wo der Glanz des Hofes und der mächtigen Klöster nicht hinstrahlte; wo nicht traditionell gemalt wurde, da entstanden symbolische Produkte — das Wort im weiteren Sinne gebraucht — in der Art des Wandelgarius oder der Bildnisse Karls des Großen.[30])

Daß aus der Zeit Karls des Großen sich keine malerischen Porträts des Kaisers, sondern nur bestenfalls zum Teil auf richtige mündliche Ueberlieferung zurückgehende Bildnisse erhalten haben, sahen wir bereits. Auch in der Bamberger Alkuin-Bibel kann von Porträts gar keine Rede sein. Wohl aber besitzen wir aus karolingischer Zeit 5 Porträts desselben Mannes, nämlich des Rhabanus Maurus, die eine gewisse Fähigkeit des Charakterisierens beweisen.[31]) Aus der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts sind wir sogar in der glücklichen Lage, eine stattliche Anzahl relativ vortrefflicher Porträts von Karl dem Kahlen zu besitzen, unter dem die Malerei ihre größten Triumphe feierte. Und zwar sind folgende Porträts des Kaisers auf uns gekommen:

---

[29]) „Geschichte der Karolingischen Malerei". Berlin 1894.

[30]) Geheimrat Lamprecht macht mich brieflich darauf aufmerksam, daß neben der „eigentlichen Kunst, die stets idealistisch ist" immer eine naturalistische Ader der Entwickelung herläuft, die die erstere fortgesetzt beeinflußt und damit fortentwickelt. Der Gedanke ist klar, auf die Worte kommt es nicht an, deshalb sei nachstehend traditionell als gleichbedeutend mit idealistisch, individuell-volkstümlich gleichbedeutend mit naturalistisch gebraucht. Man denke an die Kunst unserer Ausstellungen im Gegensatz zu der der Bauern. Auch in der altägyptischen Kunst finden wir hierzu ein Analogon, in dem neben der strengen altertümlichen Richtung schon in der 4. Dynastie eine freiere sich nachweisen läßt. Vgl. Erman „Aegypten" II. Bd. p. 535.

[31]) Vgl. Anhang!

1. Von unbekannter Hand als Titelbild in seinem Gebetbuche in der K. Schatzkammer in München. Rahn[32]), der dieses am Maßstabe der andern gemessen mangelhafte und schwer zugängliche Bild zuerst eingehend untersuchte und schlecht publizierte — die erste gute Reproduktion ließ Schlosser im Jahrbuch des A. H. Kaiserhauses, XIII. Bd., S. 23 herstellen[33]) — meint, es sei zwischen 843 und 869 entstanden. Aus den kindlichen Zügen des betenden, fast im Profil genommenen Königs, der 823 geboren, 838 gekrönt wurde, geht mit Bestimmtheit hervor, daß die erstere Zahl die richtigere ist, wofern es nicht schon bald nach 838 gemalt wurde. Uebrigens soll es nach Schlosser im XV. Jahrhundert restauriert sein, ist also für uns nahezu wertlos. Trotzdem reproduzieren wir es der Vollständigkeit halber und um ein allzugünstiges Urteil über die durchschnittliche Höhe der Porträtleistungen zu verhüten.

2. In seiner Bibel („Viviansbibel") in der Pariser Nationalbibliothek (ms. lat. 1 fol. 423), die, kurz vor 850 gemalt, den jungen Herrscher auf dem Throne sitzend, umgeben von Trabanten und Mönchen, zeigt. Dieses große Zeremonialbild ist erstaunlich durch die Kühnheit der peripherischen Komposition, an die sich der unbekannte Maler ohne Kenntnis der Perspektive wagte, eine sehr bemerkenswerte Tat, die von großem Selbstvertrauen zeugt und im Mittelalter zu den größten Ausnahmen gehört.[34]) Auffällig ist die große Aehnlichkeit der beiden Trabanten neben dem Kaiser mit ihm. Es ist eine merkwürdige, mir nicht erklärbare Eigentümlichkeit des Mittelalters, die Umgebung der Hauptperson zu verähnlichen. Besonders wird häufig der dedizierende Mönch dem Heiligen ganz gleich gebildet. Daß man aber aus dieser Aehnlichkeit glaubt folgern zu dürfen, daß der Kaiser nicht porträtmäßig wiedergegeben ist, ist ein Irrtum, wie aus der großen Uebereinstimmung der folgenden Porträts Karls, besonders Abb. 9 und 10, mit diesem hervorgeht.

---

[32]) „Ein wiedergefundenes Kleinod". Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde. Nr. 1 und 2. 1878.

[33]) Vgl. zu Obigem bezgl. der Details meinen Aufsatz in Seemanns „Zeitschrift für bildende Kunst". 1906. S. 147—160. Damals kannte ich Schlossers Aufsatz noch nicht.

[34]) Ein anderes Beispiel etwa von 990 findet sich im Codex Egberti Tafel LX bei Sauerland und Haseloff. Im „Archidiaconum supra decretalium" in den Collegien Bibl. zu Salzburg befindet sich ebenfalls eins nach Fz. Hacker, Salzburger Miniaturmalerei. Mitteilungen d. Gesellsch. f. Salzburger Landeskunde. 1869. Endlich ist die Komposition in Otto III. Aachener Evangeliar ähnlich.

3. In seinem zwischen 850 und 869 entstandenen Psalter der Pariser Nationalbibliothek (ms. lat. 1152, fol. 3v), der den

Abb. 8. Karl der Kahle aus seinem Pariser Psalter ms. lat. 1152. Fol. 3v.

auf dem Throne sitzenden jungen Kaiser von der Hand Luithards enthält.

4. In dem auf Befehl des Kaisers im Jahre 870 im Kloster Corbie a. d. Somme gemalten Codex Aureus aus St. Emmeran in Regensburg (Clm. 14000, Cim. 55). Dieses, wie ich nachgewiesen zu haben glaube, von Beringar gemalte Repräsentationsbild zeigt den Herrscher ebenfalls auf dem Throne sitzend und ist ein hervorragendes Kunstwerk.

5. Als Titelbild in der nicht genau datierbaren, wohl noch etwas später, vielleicht während seines Aufenthaltes in Rom 875, also zwei Jahre vor seinem Tode, entstandenen Bibel von St. Calisto im Kloster von St. Paolo fuori le Mura, von unbekannter Hand. Janitschek meint, es sei 881 entstanden, nennt aber keine Gründe für diese Hypothese.[35])

Aus dem Kaiser des Gebetbuches läßt sich nicht viel mehr als die Tatsache der Bartlosigkeit entnehmen, eventuell können wir noch die blonden Haare für authentisch halten. Das Bild in seinem Psalter differiert auch nicht wenig von den drei anderen, die unter sich so große Aehnlichkeit aufweisen, daß wir in erster Linie aus ihnen ein zuverlässiges Bild von der körperlichen Erscheinung gewinnen müssen und uns im wesentlichen auf ihre Würdigung beschränken wollen.

Was den etwa 27jährigen Kaiser der Viviansbibel anlangt, so ähnelt seine Haltung der uns aus dem Bildnis Karls des Großen im Gothaer Codex bekannten. Er ist in seiner ganzen Majestät uns vor Augen gestellt und wenn wir auch deshalb und wegen der sorgfältigen Behandlung der Details zunächst den Eindruck eines Kaisers an sich, also den eines Standesbildnisses erhalten, so unterliegt es doch gar keinem Zweifel, daß der Künstler, der trotz der

[35]) Schlosser („Beiträge zur Kunstgeschichte" in den Sitzungsberichten der Kgl. Akademie der Wissenschaften. Philos. histor. Klasse, Bd. 123. Wien 1890. S. 121 ff.) rechnet ohne Beweis den fränkischen Fürsten im Sakramentar zu Aachen (Paris, Bibl. Nat. ms. lat. 41) auch zu den Porträts Karls des Kahlen. Wenn es auch nicht unmöglich ist, daß auch dieses Porträt den Kaiser in jüngeren Jahren darstellt, so ist es doch unwahrscheinlich. Bei aller Anerkennung der Porträtfähigkeit dieser Zeit müssen wir mit apodiktischen Urteilen zurückhalten, denn da noch längst nicht alle Merkmale einer Person individuell wiedergegeben werden, liegt eine Verwechslung mit ähnlichen Persönlichkeiten — und hier handelt es sich noch dazu um Verwandte — wohl im Bereiche der Möglichkeit. Man bedenke nur, wie groß noch in modernen und modernsten Porträts die Unterschiede zwischen Werken verschiedener Künstler sogar aus derselben Lebensperiode des Dargestellten sind. Hier verbieten aber die langen Haare des fränkischen Fürsten fast mit Bestimmtheit eine Identifizierung mit Karl dem Kahlen.

Abb. 9. Karl der Kahle aus dem Codex aureus Clm. 14000 Cim. 55 Fol. 1v. (Ausschnitt.)

Abb. 10. Karl der Kahle aus der Bibel von St. Calisto in St. Paoli fuori bei Rom. (Ausschnitt).

starker Verzeichnung der Schultern die Körperproportionen recht gut festhält, nicht nur mehr geben wollte, sondern auch mehr, nämlich individuelle Züge in ansehnlicher Zahl geben konnte; das ergibt ein Vergleich mit den beiden andern von uns reproduzierten Porträts.

Darnach können wir feststellen, daß der Kaiser ein länglich-ovales Gesicht hatte, das mit den Jahren an Fülle zunahm. Sein starkes Kinn mit ausgeprägtem Grübchen und die mächtige gebogene Nase verliehen seinem Antlitz etwas energisches, aber auch einen Hang zum Wohlleben erkennen wir auf den späteren Bildern an dem mit zunehmendem Alter deutlich hervortretenden Doppelkinn. Vielleicht verraten auch die großen weitgeöffneten Augen mit ihren schön geschwungenen dichten Brauen, Partien, die besonders das Calistobild sehr schön wiedergibt, einen Zug von Schwärmerei oder Nachdenklichkeit, wiewohl wir gerade auf die Augen nur ein geringes Gewicht legen möchten, da sie in dieser Kunst stets zu groß gezeichnet sind und deshalb zu den stilistischen Eigentümlichkeiten gehören, die wir, trotzdem sie sich auf allen Bildern wiederfinden, von den Porträtmerkmalen aus Vorsicht in Abzug bringen müssen. Dasselbe gilt von den winzigen zu hoch sitzenden Ohren. Der mäßig große dunkelblonde Schnurrbart des Monarchen war nach abwärts gerichtet und ließ den Mund frei. Ueber die Bildung des Mundes können wir nichts Näheres aussagen, da er in der karolingischen Kunst mit ganz wenigen Ausnahmen, zu denen das Porträt im Pariser Psalter gehört, schematisch gezeichnet wird. Allerdings weist das Psalterbild in dieser Hinsicht von der porträtähnlichen Bildung ab, sodaß wir hier ein Porträtmerkmal vermuten könnten, wenn nicht die Verschiedenheiten anderer Partien von den besten Darstellungen uns zu Vorsicht dieser Miniatur gegenüber ermahnen würden. Endlich nannte der Kaiser einen kräftigen Hals sein eigen. Ebenso sind wir betreffs der Haar- und Augenfarbe auf mehr oder minder wahrscheinliche Vermutungen angewiesen. Denn gerade der Farbe gegenüber legt das frühe Mittelalter eine erstaunliche Gleichgültigkeit an den Tag. Anfänglich diente die Kolorierung nur dekorativen Zwecken, sodaß blaue, mennigrote oder violette Haare in dieser Zeit keineswegs zu den Ausnahmen zählen, wenn sie sich auch allerdings auf den Werken der Hofkunst — worunter ich diese ganze vom Hof inspirierte Richtung verstehe, auch wenn die Malereien in Klöstern angefertigt wurden — in schreienden Farben nicht mehr finden. Der Verdacht ist nämlich nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen, daß die Augen- und Haarfarbe einfach den Vor-

lagen entnommen wurde;[36]) trotzdem bleibt es aber möglich, ja, ich möchte es als sehr wahrscheinlich bezeichnen, daß gerade im vorliegenden Falle die Farbe mindestens der Haare der Wirklichkeit entspricht, denn sie ändert sich derart mit zunehmendem Alter, daß hier sehr wohl Beobachtung der Natur vorliegen kann. Auf dem Jugendbilde hat der Kaiser hellblonde Haare, auf dem der Viviansbibel und des Psalters dunkelblonde, aber nicht schwarze, die des Codex Aureus sind meliert und die der Bibel von St. Paul spielen schon ins Weiße. Die Augenfarbe ist auf sämtlichen Porträts dunkel, aber nicht schwarz. Mithin spricht die größte Wahrscheinlichkeit dafür, daß Karl der Kahle, der übrigens seinen Beinamen nicht etwa von einer Glatze trägt, sondern nach dem kurzen Haarschnitt, den er abweichend von den andern Herrschern und entgegen fränkischer Sitte bevorzugte,[37]) dunkle, nicht schwarze Haare, die früh ergrauten, und dunkle Augen hatte. Ueber die Hautfarbe können wir keine Vermutungen aussprechen. Sie blieb noch lange — und wenn wir ehrlich sein wollen auch heute noch — mehr abhängig von den Manieren des Künstlers als von der wirklichen Erscheinung.

Berücksichtigen wir, daß die drei besten Porträts von verschiedenen Händen und aus verschiedenen Lebensperioden des Kaisers stammen, dann wird dadurch bewiesen, daß sein Aeußeres tatsächlich die von uns bezeichneten Züge aufwies. Denn es ist ganz ausgeschlossen, daß die große Aehnlichkeit dieser Bilder auf Zufall zurückzuführen ist. Ohne in überschwänglicher Weise die Porträts der Calistobibel und des Codex Aureus loben zu wollen, möchten wir doch der Erwägung anheimgeben, ob alle modernen Bilder derselben Person keine größeren Unterschiede unter sich aufweisen, als diese tausendjährigen Glanzleistungen. Andrerseits lehrt uns der Vergleich mit den Porträts im Gebetbuche und im Psalter, daß die Bildnistreue nicht sowohl durch die allgemeine Kunsthöhe dieser Zeit, als vielmehr durch hervorragende Tüchtigkeit einzelner Maler verbürgt wurde.

Was nun die Körperbildung anlangt, so läßt sich aus den

---

[36]) Die blonden Haare sind nämlich in der frühmittelalterlichen Kunst selten und blaue Augen mir überhaupt nicht bekannt. Erstere finden sich auch bei Evangelisten, also Idealfiguren, nur vereinzelt, z. B. beim Markus und Johannes der Adahandschrift, dem Heiland des Godescalc-Evangeliars (Paris). Rötlich sind die vier Evangelisten im volkstümlichen Evangeliar des Anno aus Freising und Schäftlarn (Clm. 17011), ebenso Lucas im Evangelium zu Soisson.

[37]) Vgl Lindenschmit, „Handbuch der deutschen Altertumskunde". Braunschweig 1880. I. Teil. S. 310.

Porträts auf sie nicht mit Bestimmtheit schließen, wenn es auch allerdings auf mich den Eindruck macht, als sei Karl ein starker Mann mit schwerem Körper und in vorgerückten Jahren mit beträchtlichem Embonpoint gewesen. Das kann für Karl den Kahlen stimmen, da wir von ihm nicht nur die meisten, sondern auch bei weitem die besten gleichzeitigen Porträts besitzen, im allgemeinen ist aber die Körperbildung, wie überhaupt die Zeichnung immer die Achillesferse der karolingischen Kunst gewesen. Allerdings haben wir auch Ausnahmen, so zählt das im engen Anschluß an vortreffliche römische Vorbilder[38]) geschaffene, der Scola Palatina zugeschriebene, Evangeliar Kaiser Karls des Großen in der Schatzkammer in Wien in seinen Evangelistenfiguren zu den allerhervorragendsten, klassischen Formensinn verratenden Leistungen, wie sie ein halbes Jahrtausend lang nicht wieder geschaffen wurden.

Abgesehen von diesen ganz vereinzelten Meisterleistungen, die eben im allerengsten Anschluß an spätantike Vorlagen entstanden, deshalb völlig aus der nationalen Entwicklung auszuschalten sind und für das Porträt keinerlei Bedeutung haben, gilt aber auch von der Hofkunst im wesentlichen die Charakteristik, die Janitschek[39]) von ihr entwirft. Er schreibt:

„In keinem Falle fehlen den Menschentypen der karolingischen Malerei die gemeinsamen Züge. Der breit ausladende Schädel formt sich nach unten zu einem kräftigen Oval. Die Augen sind rund und meist von unnatürlicher Größe, die Brauen sind hoch hinaufgezogen, die Nase ist lang mit klobiger Kuppe; der Mund ist so geformt, daß der Spalt durch eine Linie angegeben, Ober- und Unterlippe aber — letztere von sehr kurzer voller Bildung

---

[38]) Solche römische Vorbilder sind etwa der Vergil des Vatikan (Cod. 3225), im 4. oder 5. Jahrhundert geschrieben. (Vgl. die Publikation, Rom 1899, „Fragmenta et picturae Virgiliana Cod. Vaticani 3225“ oder den sogenannten Vergilius Romanus, ebenfalls aus dem 5. oder Ende des 4. Jahrhunderts. Cod. Vaticanus 3867. Ausgabe Rom 1902.) Ferner sind zu nennen die Quedlinburger Itala-Miniaturen in Berlin (vgl. V. Schultze „Die Quedlinburger Itala-Miniaturen der kgl. Bibliothek in Berlin. Fragmente der ältesten christlichen Buchmalerei“. München 1898. und die berühmte Wiener Genesis aus dem 5. Jahrhundert (vgl. die Ausgabe von Hartel und Wickhoff. Wien 1895). Keines dieser Werke ist genau kopiert. Erst künftige Forschung muß die Uebergänge des antiken und orientalischen in den karolingischen Stil aufdecken.

[39]) „Die Trierer Adahandschrift“. 1889. S. 70 f. Hier ist auch eine vortreffliche Zusammenstellung der Karolingischen Malereien zu finden.

— durch Andeutung des Schwunges beider bezeichnet wird. Gerade diese Bildung des Mundes zeigt deutlich, wie auch der karolingische Künstler sich gerne die Nachbildung der organischen Form durch Uebertragung ins Ornamentale zu erleichtern suchte. Der Mangel richtiger Verhältnisse macht sich meist fühlbar; ein großes Mißverhältnis zwischen Ober- und Unterleib wird nicht bloß auf unverstandene Wiedergabe klassischer Gewandmotive zurückzuführen sein. Hände und Füße sind gewöhnlich übergroß gebildet; die Finger sind an der Spitze ausgeschweift oder stark eingezogen."

Diesen im großen und ganzen treffenden Worten ist noch hinzuzufügen, daß das Mißverhältnis der einzelnen Gliedmaßen unter sich und zum ganzen Körper — Hände und Füße derselben Person sind sehr häufig verschieden groß — besonders störend beim häßlich aufgedunsenen Unterleib hervortritt. Ueberhaupt ist der Körper meist sackartig, schulter- und knochenlos gezeichnet. Der Kopf ist selten proportioniert, fast immer zu groß.[40]) Die Augen sind meist stier und glotzend. Die Haltung der Figuren ist meist steif und theatralisch, jedoch finden sich auch hier, z. B. in der Bibel von St. Calisto — besonders allerdings, wie bereits erwähnt, in der individuellen Kunst —, vereinzelt freiere Bewegungen, die zweifellos das völlig fehlende Mienenspiel ersetzen sollen. Lehmann meint in seinem an geistreichen Bemerkungen reichen Buche, die größere Empfindlichkeit des Auges für Bewegungen als für stabile Verhältnisse sei Grund für die Tatsache, daß die „Beobachtung und Wiedergabe der Geberde der des Physiognomischen vorausgeht".

Eine Vorstellung von den Fehlern in der Zeichnung gibt das Bild Karls des Kahlen aus dem Codex Aureus (Abb. 9), das zwar annähernd richtige Körperformen aufweist, wie ja überhaupt die Janitschekſche Charakteristik weniger auf die größten Meisterwerke der Epoche als auf den Durchschnitt paßt, aber besonders bei den Schultern an starker Verzeichnung krankt. Grund für die genannten Mängel ist das Fehlen des Studiums der Natur; für das Porträt das maß-

---

[40]) Auch die Köpfe im Cod. Vatic. 3867 sind zu groß, da sie etwa den $5\frac{1}{2}$ bis $6\frac{1}{2}$ Teil des ganzen Körpers betragen. Hiergegen sind die Köpfe des Cod. Vatic. 3225 richtig, da sie $\frac{1}{7}$ bis $\frac{1}{8}$ der stehenden Figuren ausmachen. Meine Messungen sind an den vorgenannten Reproduktionen vorgenommen. Nach Janitschek sind im Sakramentar von Aachen (Paris, Bibl. Nat. ms. lat. 41) die Köpfe zu klein. Vgl. auch Rahn, „Das Psalterium Aureum". S. 19 f.

gebende. Man übernahm von den Vorlagen so viel als nur irgend möglich, ohne jedoch wohl jemals ganz genau zu kopieren.[41]) Immerhin ist der Fortschritt dieser Hofkunst gegenüber den Leistungen der volkstümlichen, wie wir sie in unseren ersten Abbildungen kennen lernten, ganz ungeheuer. Janitschek[42]) kennzeichnet diese volkstümlichen Erzeugnisse folgendermaßen:

„Die menschliche Gestalt wird stets in Vorderansicht genommen. Der Rumpf steckt in einem Geschlinge von Wulsten, die das Gewand andeuten sollen. Daraus ragen Hände und Füße ganz schematisch gezeichnet hervor. Mund, Nase und Augen sind durch einige allgemeine, der Hand des Schreibers geläufige Striche und Punkte angedeutet. Haare und Bart werden entweder nur durch einige Spirallinien angegeben oder sie sind als eine Masse gezeichnet, die sich in mehrere streng symmetrisch gezeichnete Zöpfe, die wohl Haarsträhnen andeuten sollen, zerteilt. Das Nackte kann bei solcher Auffassung natürlich gar keine Stelle finden."

Nun könnte man die Frage aufwerfen, ob nicht die Porträts der Hofkunst, die ja ihrem Wesen nach durchaus undeutsch ist, gar nicht germanischen Wirklichkeitssinn verraten, sondern vielleicht von Ausländern, besonders Griechen und Syrern, die nach den Untersuchungen Strzygowskis die karolingische Kunst stark beeinflußten und, wie Thegan berichtet, am Hofe Karls des Großen wirkten, geschaffen wurden. Deshalb müssen wir zuerst diese Frage prüfen, bevor wir unser Urteil über die porträtistischen Leistungen der karolingischen Renaissancekunst zusammenfassen.

In dieser Kunst waren allerdings Technik und darzustellende Stoffe importiert. Die Technik der zum Teil herrlichen Leistungen ist durchgehends vom Utrechter Psalter abgesehen, sogenannte Deckfarbenmalerei, während die Handschriften deutscher Herkunft in dieser

---

[41]) Janitschek meint („Die Trierer Adahandschrift". 1889. S. 70 f.), die Abweichungen seien nicht ausschließlich auf die fehlende Gewandtheit in der Nachbildung der Vorlagen zurückzuführen, sondern müßten auch durch vielleicht instinktives Ueberarbeiten bezw. Abwandeln in nationalem Geschmack, worin besonders die Metzer-, d. h. Ada-Schule erfolgreich gewirkt habe, erklärt werden. Das ist um so wahrscheinlicher, als, wie wir sahen, schon die ältesten deutschen Menschendarstellungen Langgesichter an Stelle der römischen Rundgesichter zeigen, sodaß die Hofkünstler, besonders die der Ada-Schule, diesen einheimischen Typus nur beibehielten.

[42]) „Geschichte der deutschen Kunst". III. S. 12.

Zeit, bis auf die „Adaschule" und das Psalterium Folchards, das aber schon nach der Blüte entstand, fast ausschließlich in Federzeichnung, die manchmal noch koloriert ist, hergestellt sind. Auf diesen Unterschied werden wir noch zurückkommen. Nun ist es klar, daß der überkommene Formenschatz gerade im Porträt, wo es sich darum handelt, *selbst* die Natur zu beobachten, eine ganz minimale Rolle spielt. Hier kommt es ja gerade darauf an, sich von der Tradition *frei* zu machen. Wenn eine Persönlichkeit nach dem Leben erfaßt und in ihren charakteristischen Merkmalen ähnlich wiedergegeben werden sollte, so war das etwas Neues. Ob dabei die auf die Antike zurückgehende Pose oder die Symbole eines Cäsaren gegeben wurden, ob die Körperproportionen richtiger oder weniger richtig festgehalten wurden, war, da man sie immer unindividuell wiedergab, völlig belanglos. Und doch sind es gerade diese nebensächlichen Momente, auf die die bisherige Kunstforschung, sofern sie überhaupt einen Blick auf die frühmittelalterliche Porträtmalerei warf, fast allein Gewicht legte. Die Vorlagen beförderten nicht die Wirklichkeitskunst, im Gegenteil, die Schwierigkeiten wuchsen in gewissem Sinne mit deren Güte, denn je besser sie waren, desto größer war für den Künstler die Versuchung, nicht den zu Porträtierenden nach der Natur abzubilden, sondern einfach zu kopieren, so viel er nur immer konnte. Tatsächlich übernahm auch jeder Künstler, dem gute Bilder zur Verfügung standen, diesen so viel als möglich und änderte nur das, was er, um eine allzugroße Unähnlichkeit zwischen Original und Porträt zu vermeiden, eben unbedingt ändern, d. h. auf eigene Beobachtung hin der Natur entnehmen mußte, also fast nur das Gesicht. Wir sehen sonach, daß die Porträtierungskunst durch die Renaissance in gewissem Sinne direkt *erschwert* wurde.

Ferner ist zu berücksichtigen, daß wohl nur in den seltensten Fällen der Porträteur sein Modell zu Sitzungen bewegen konnte. Der Regel nach sah er es sich möglichst genau an und malte dann aus dem Gedächtnis mit Anlehnung an die Vorlagen, die natürlich doppelt stark einwirkten, wenn der Porträteur keine besonders hervorragende Künstlerindividualität war, oder aber, wenn sie seine Technik übertrafen.

Gewiß waren die Leistungen dieser kunstfertigen Mönche den naiven Zeichnungen, die wir früher kennen lernten, an Schönheit unendlich überlegen, aber im Porträt kommt es nicht auf die Schönheit an — die steht ganz im Hintertreffen — sondern auf die *Aehn-*

lichkeit.[43]) Diese war aber gewiß leichter mit einigen kühnen markanten Federstrichen, eventuell in der Karikatur, deren Wesen ja im Uebertreiben des von Natur charakteristischen besteht, zu erreichen, als mit sorgfältig von Stubenhockern in Deckfarbentechnik ausgeführten Gemälden. Demnach, d. h. bei der hier nicht hoch zu veranschlagenden Bedeutung fremder Einflüsse wäre in der Porträtmalerei eine streng durchgeführte Scheidung in fremde und einheimische Erzeugnisse, selbst wenn eine scharfe Grenze zwischen beiden existieren würde, was aber nicht der Fall ist, nur dann berechtigt, wenn sich nachweisen ließe, daß die Künstler Ausländer waren.

Nun ist es ja wahrscheinlich, daß fremde, besonders griechische und syrische Künstler, Anteil trugen an dem außerordentlichen Aufschwung der Kunst in dieser Epoche, wie es sicher ist, daß östliche Werke als Vorbilder dienten, aber mir ist niemals ein Name begegnet, der nur im allerentferntesten uns zur Annahme berechtigen würde, daß gerade die Porträts von solchen Ausländern stammen, im Gegenteil sind die erhaltenen Namen der Porträteure Liuthard, Beringar, Sigislaus, Godelgaud usw. so gut deutscher Abkunft, wie die der andern Maler Godescalc, Ingobert usw., sodaß es sicher ist, daß auch die Maler in den nordfranzösischen Klöstern Franken waren.

Die Nationalität der Künstler kommt für uns also nicht in Frage. Wie steht es aber sonst um das Verhältnis der traditionellen Hofkunst zur individuellen sogenannten nationalen?

Als unterscheidendes Kriterium der beiden Zweige deutsch-fränkischer Kunst gibt Janitschek und mit ihm Lamprecht die Technik an. Die der Renaissance sei die pastose, mit dem Pinsel ausgeführte Deckfarbenmalerei, die niemals die natürliche Farbe des Pergamentes durchscheinen läßt, die der „nationalen" Künstler die Federzeichnung.

---

[43]) Das wollen sonderbarer Weise viele Künstler und Kunstschriftsteller nicht einsehen. Dürfte es vielleicht nur eine neue Variation der Geschichte vom Fuchs und den Trauben sein? Wer nicht die Fähigkeit besitzt sein Modell zu treffen, sagt gerne er betrachte es gar nicht als seine Aufgabe und wer sich nicht der Mühe unterziehen will, Vergleichsmaterial herbeizuschaffen, begnügt sich mit großen Worten und ästhetischen Reflexionen. — Da die Habilitationsschrift von C. Cornelius „Bildnis-Kunst" II. Teil, Das Mittelalter (Freiburg i. B. 1905), bei manchem Guten im einzelnen die Frage der Aehnlichkeit kaum streift, habe ich sie nicht verwerten können, wie ich ja überhaupt keine Spezial-Literatur — von Clemen und Brunner und dem kleinen, aber gehaltvollen Aufsatz Lamprechts abgesehen — benützen konnte.

Nach den Untersuchungen von Kautsch[44]), Böge[45]) und Haseloff[46]) ist diese Einteilung der verdienstvollen Forscher unhaltbar. Die Federzeichnung ist ja eine Vorbedingung der Deckfarbentechnik, zudem gibt es Handschriften, in denen ein Teil nur in Zeichnung, ein anderer Teil der Figuren in Farben ausgeführt sind, auch sind es keineswegs nationale Gründe, die der Federzeichnung in der Folgezeit, zumal in den illustrierten Romanen, zum Siege verhalf, sondern die größere Billigkeit und Schnelligkeit der Herstellung. Man unterließ es einfach, die gezeichneten Bilder später mit Deckfarben auszuführen. Ueberdies sei daran erinnert, daß das Psalterium Folchards von St. Gallen — allerdings, nach Rahn, als einzige Ausnahme in Deutschland für diese Zeit — mit Deckfarben pastos gemalt ist, andrerseits der wundervolle Utrechter Psalter in Federzeichnung. Sonach besteht kein prinzipieller Gegensatz zwischen beiden Verfahren.

Daß bei Hofe und den diesen nahestehenden Klöstern weit besseres geleistet wurde als in weltentlegenen Orten, womöglich von Laienhänden, ist ja ganz zweifellos, aber heute wird auch in den großen Kunstzentren, etwa München, auch von Durchschnittskünstlern ganz anders und hervorragender gemalt als im nächstbesten Bauerndorf. Wird es darum einem Menschen einfallen, aus dieser Tatsache auf nationale Verschiedenheiten zu schließen? Die eine Technik ist so wenig national wie die andere, nur daß die Zeichnung ursprünglicher zu sein scheint als die Deckfarbenmalerei, wiewohl wir schon in der Steinzeit farbigen Malereien von nicht geringem Kunstwerte begegnen. Der Unterschied ist nur der, daß die tüchtigen Künstler in die Kloster- und Hofschulen geschickt wurden, wo sie an guten Vorlagen sich weiterbilden konnten und gewisse Kunstgriffe erlernten. Sie brauchten sich nicht in jedem einzelnen Falle mit Körperproportionen zu plagen, sondern konnten diese ohne weiteres aus den Vorbildern kopieren. Dadurch waren sie naturgemäß den Künstlern gegenüber, denen diese Bildungsmöglichkeit nicht gegeben war, die, modern gesprochen, keine Akademien besuchen konnten, außer-

---

44) „Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustrationen im späten Mittelalter" (1894), der für die Frühzeit zwar inkonsequenterweise Janitschek zustimmt, für die Spätzeit aber Böge folgt (Vgl. S. 17 ff.).

45) „Eine deutsche Malerschule um die Wende des 1. Jahrtausends." Ergänzungsheft VII zur Westdeutschen Zeitschrift. Trier 1891.

46) „Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts." Straßburg 1897. S. 43—56.

ordentlich im Vorteil. Allerdings sproßte neues Leben aus diesen Klosterschulen so wenig wie zumeist aus den Akademien der Neuzeit. Dabei verblaßten die Einflüsse der hohen Kunst desto mehr, je größer die Entfernung vom Zentrum war und durch desto mehr Kopistenhände die Vorlagen gegangen waren. Dafür waren aber die hinterwäldlerischen Zeichner gezwungen, die Welt mit ihren eigenen Augen zu betrachten, wiewohl auch der ärgste Stümper nicht ganz ohne Vorlagen arbeitete, und so wenig formvoll sie sie wiedergeben konnten, so sehr lernten sie dadurch auf eigenen Füßen zu stehen. Daß sie und nicht die in die spanischen Stiefel der Tradition eingezwängten vornehmen Kollegen die Freiheit der Gebärdensprache und lebhaft bewegten Handlung erfanden, daß sie auch zuerst das Gruppenbildnis pflegten, war eine Folge ihrer Selbständigkeit. Der höfische Künstler, der auch, wenn er porträtierte, möglichst viel kopierte, um eigener Beobachtung enthoben zu sein, der z. B. einen Kopf ziemlich unverändert übernahm und dann nachträglich den Schnurrbart des zu Porträtierenden eintrug, der an seinem Vorbilde nur änderte, was er absolut ändern mußte, dieser höfische Künstler pflanzte die antike Tradition fort, er schuf aber kaum etwas Neues. Selbstredend stand aber auch der höfische Künstler der Natur nicht völlig indifferent gegenüber, denn sonst wäre ein Porträt ja ganz unmöglich gewesen; er entnahm der Natur aber nur das direkt, was er in seinen Vorlagen nicht oder anders fand, als er es für seine Porträtzwecke brauchen konnte. Wenn Haseloff[47]) meint, der mittelalterliche Künstler übersetzte die Gegenstände seiner Umgebung in eine andere symbolische Sprache, so scheint mir das irrtümlich. Einen oder mehrere Köpfe konnte man malen, eine Menschenmenge aber nicht; die Einzelheit war also beobachtet, das Ganze — abgeschnittene Köpfe nebeneinander — ein Sinnbild. So war das Resultat häufig nur ein Symbol, dem Künstler selbst ist sein Werk aber sicher verblüffend naturalistisch erschienen; erst unser geschärfter Wirklichkeitssinn erfaßt die Inkongruenz zwischen Abbild und Wirklichkeit, wie es unseren Nachkommen mit den jetzt angestaunten „Ausschnitten aus der Natur" auch gehen wird. Der höfische und der individuelle Künstler suchten beide die Natur nachzuahmen, aber letzterer mußte es selbständiger tun, ersterer

[47]) „Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts." 1897. Woermann („Geschichte der Kunst." 1. Bd. S. 284) sagt sehr richtig, daß die Künstler unbewußt aus der Not eine Tugend machten, wenn sie nicht „Spiegelbilder", sondern „Sinnbilder" der Wirklichkeit gaben.

konnte viel aus den Vorlagen gewinnen. Das war allein von der individuellen Kunst zu erhoffen. Eine scharfe Grenze zwischen beiden zu ziehen, dürfte aber unmöglich sein, denn sonst müßte man, was ja sehr unwissenschaftlich klingt, sagen, die technisch guten aber steifen Kunstwerke seien traditionell, die schlecht gezeichneten aber freien individuell. Ferner ist es sicher, daß die traditionelle Kunst mehr malerisch, die volkstümliche mehr zeichnerisch sah. Doch, wie dem auch sei, in unserm Falle handelt es sich nicht sowohl um hohe künstlerische Traditionen, als um tüchtige einzelne Künstler.

Wenn man nun noch verwundert fragen sollte, wie es denn komme, daß die traditionelle Kunst nicht nur viel schönere Gemälde ins Leben rief, sondern auch viel mehr Porträtmerkmale wiedergeben konnte, da ihre Künstler doch ebensogut Germanen waren, wie die irgend einer krähwinkleriſchen Schreibstube, so müssen wir zunächst daran erinnern, daß naturgemäß nur die allertalentiertesten Künstler in die kaiserlichen Malwerkstätten oder ersten Klöster des Reiches aufgenommen wurden, sodaß diese Auslese schon sehr viel erklärt. Dann aber darf der große Vorsprung, den der technisch besser geschulte Maler vor dem biederen Dorfschreiber voraus hat, ja nicht gering bewertet werden. Allerdings hemmt, wie wir sahen, die Tradition, indem sie nicht nur zum Kopieren von Kompositionen, sondern auch von Einzelheiten verleitet, das selbständige Schaffen — der Wirklichkeit abgelauschte Szenen, wie etwa die aus dem Alltagsleben im Evangelistar der Stadtbibliothek von Epernay, gehören in der traditionellen Kunst zu den größten Seltenheiten — dafür gibt aber die höhere Technik die Möglichkeit an die Hand, sich an Aufgaben zu wagen, vor denen der Stümper zurückschreckt. Das künstlerische Sehen, das Apperzipieren möglichst vieler Details steht ja in innigster Wechselwirkung mit der Darstellungsmöglichkeit.[48]) Man interessiert sich nur wirklich für das, was man auch malen kann. Da nun der besser geschulte Hofmaler hierin seinem ländlichen Kollegen weit überlegen war, so ist es klar, daß er auch viel mehr individuelle Merkmale im Porträt wiedergeben konnte. Dieser technische Vorsprung kam also der traditionellen Kunst zugute.

Nach Zurückweisung aller Einwendungen können wir also in der Porträtierungskunst[49]) der karolingischen Renaissance d e u t s c h e n

[48]) Vgl. Keyserling, „Phantasie und Technik". Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung. 1903. No. 267.

[49]) Ueber die außer den erwähnten mir aus dem 9. und folgenden Jahrhunderten noch bekannt gewordenen Porträts vgl. den Anhang, eine Material-

Wirklichkeitssinn erblicken — soweit das Wort deutsch auf die Frühzeit anwendbar ist — und unser Urteil über ihre besten Leistungen folgendermaßen zusammenfassen:

Die Fähigkeit, die individuellen Merkmale einer Person wiederzugeben, war zur Zeit Karls des Kahlen bereits so weit entwickelt, daß es den besten Künstlern möglich war, eine bestimmte Person erkennbar darzustellen, also ein individuelles Porträt mit einer stattlichen Reihe wirklich beobachteter Züge zu liefern. Die besten Porträts Karls des Kahlen bezeichnen einen Höhepunkt früh-mittelalterlicher Porträtmalerei, wie er erst nach anderthalb Jahrhunderten wieder erreicht, nach mehr als der doppelten Zeit übertroffen wurde. Allerdings müssen wir beachten, daß die Ungleichwertigkeit der Leistungen nicht gering ist und daß es sich um Schöpfungen erster Meister handelt.

Wenn wir Fort- und Rückschritt der Porträtierungskunst aufzeigen wollen, bedürfen wir eines Maßstabes. Dieser kann nur in der Zahl der individuell erfaßten Merkmale gegeben sein. Nun soll aber nicht geleugnet werden, daß eine solche in Zahlen gebrachte Skala der Kritik manche Angriffspunkte bietet. Aber abgesehen davon, daß es leichter ist zu kritisieren als zu bessern, dürfte die Willkürlichkeit doch wohl nicht so groß sein, als man auf den ersten Blick annehmen könnte. Denn selbst zugegeben, daß wir das eine Merkmal für individuell ansehen, wiewohl es es nicht ist, oder ein anderes wirklich individuelles ignorieren, so besteht doch die Wahrscheinlichkeit dafür, daß derselbe Autor in der Regel gleich verfährt. Da wir das Abbildungsmaterial beifügen, so ist ja auch dem Kritiker und Zweifler die Möglichkeit der Nachprüfung gewährt. Auf alle Fälle scheint unser Weg der einzige zu sein, der bei möglichster Ausschaltung des subjektiven Momentes einen Vergleich der Porträtfähigkeit der einzelnen Künstler und Epochen gestattet, der einzige auch, der von dem bisher beliebten ästhetischen Gefasel befreit und dafür eine ziemlich exakte Prüfung dessen gestattet, worauf es beim Porträt allein ankommt: der Aehnlichkeit.

---

sammlung, die für den nachprüfenden Kunstgelehrten Wert hat und erstmalig den Versuch macht, die erhaltenen Porträts zu verzeichnen. Wie auch Brunner erkannte, müssen wir das Material einer Zeit kennen, um ein Urteil über das einzelne Porträt zu besitzen.

Was nun die Zahl der Porträtmerkmale anlangt, so haben wir bei Kipand und Wandalgarius, von seiner Standesbezeichnung und seinem Europäertum abgesehen, nur die der Bartlosigkeit, des langen Gesichtes und der Frisur, beim Jugendbilde des Kaisers nur die der Bartlosigkeit und des kurzen Haares nachweisen können, wenn wir die blonde Haarfarbe bezw. die Tatsache, daß damals schon die Farbe des Haares beachtet wurde, gelten lassen wollen, also überall drei. Denn die Langgesichtigkeit bei Kipand und Wandalgarius und ihre verschiedene Frisur sind wahrscheinlich individuell beobachtet, sodaß der Wirklichkeitssinn bei aller technischen und künstlerischen Verschiedenheit bei diesen drei Porträts derselbe sein dürfte. Im Psalterbilde finden wir neu hinzutretend: den schmalen Schnurrbart, der nach abwärts gerichtet ist, das länglich-ovale Gesicht, das kräftige bartlose Kinn und den dicken Hals, also neun Merkmale; dazu eventuell die dicken Lippen als zehntes. Denn wir müssen nicht nur den Schnurrbart, der das Kinn weiter bartlos läßt, sondern auch seine Richtung nach abwärts als selbständige Beobachtung mitzählen. Die Lippen wollen wir hinfort besser unberücksichtigt lassen, weil sie auch einer Laune des Künstlers ihr Dasein verdanken können. In der Viviansbibel treten noch die Grube im Kinn und die starke gebogene Nase hinzu, die Zahl der Merkmale auf zwölf erhöhend; aus den besten Bildern endlich entnehmen wir noch neben den gebleichten Haaren das Doppelkinn und die volleren Backen, also vierzehn mit Bestimmtheit, wozu noch mit großer Wahrscheinlichkeit der schwere Körper und die Tränensäcke treten, sodaß sich dadurch die Zahl der individuellen Merkmale, von der Altenskennzeichnung — durch nicht näher bestimmbare Linien im Gesicht und am Hals — abgesehen, auf etwa fünfzehn bis sechzehn erhöht. Wir haben also hier einen verhältnismäßig sicheren Maßstab gewonnen, an dem wir die Porträtfähigkeit der Folgezeit festzustellen in der Lage sind. Daß zwischen den Jugendbildern und den beiden besten Leistungen in München und Rom sich große Verschiedenheiten ergeben, folgt sowohl aus der mit dem Alter zunehmenden individuellen Veränderung, als nicht minder daraus, daß in keinem Bilde alle Merkmale festgehalten sind, und daß die Beobachtungsgabe der Schöpfer des Gebetbuches und des Psalters weit hinter der der andern Porträts zurücksteht.

Einen Typus hat diese Zeit nicht ausgebildet, weder von einem Evangelisten, den ältesten figürlichen Darstellungen, die aber

nur durch ihre Symbole unterschieden wurden, noch von einem Heiligen oder Herrscher.[50]) Ja, auch nicht einmal von Christus. Im Gegenteil gibt es in der ganzen karolingischen Kunst wohl nicht zwei Menschendarstellungen, die sich genau glichen, nur der Markus der Calistobibel soll nach Janitschek genau dem der Viviansbibel entsprechen. Selbst in den Fällen, in denen eine Handschrift eine möglichst genaue Kopie einer andern sein soll, sind die Figuren fast ausnahmslos verändert. Es sei hier gleich vorausgeschickt, daß das ganze deutsche Mittelalter der Typenbildung durchaus abgeneigt war. Nur stellte man in deutschen Miniaturen die Evangelisten jugendlich oder im Mannesalter, Christus jugendlich und bartlos dar,[51]) während uns in den byzantinischen Evangelisten meist Greise entgegentreten. Richtig ist allerdings, daß in der Folgezeit in ein und derselben Schule sehr häufig ein bestimmter Typus für eine Person festgehalten wurde, jedoch auch das keineswegs ausnahmslos. Die ganz genau gleiche Wiederkehr desselben Gesichtes in verschiedener Handschrift läßt sich auch viel zwangloser durch Durchpausen derselben Vorlage erklären als durch bewußtes Festhalten an einem Typus! Solche Vorlagen haben zweifellos in Malschulen existiert und wurden mit größter Sorgfalt aufbewahrt und niemals verschenkt. Leider hat sich keine erhalten, wie wir auch keine Anweisung der der Malerbücher vom Berge Athos entsprechend für das Abendland besitzen. Aus der genauen Uebereinstimmung in Details von Werken derselben Schule, und der Tatsache, daß manche Szene nur das Spiegelbild einer gleichen in einem andern Codex ist und aus der verblüffenden Uebereinstimmung der Farbengebung in verschiedenen Handschriften derselben Schule können wir aber mit größter Bestimmtheit die Existenz solcher Vorlagen wenigstens für das 10. Jahrhundert beweisen.[52]) Wie wir noch später sehen werden, stand man im allgemeinen der Physiognomie wohl zu gleichgültig gegenüber, als daß man sich mit Typenbildung geplagt hätte. Ist doch nach den Untersuchungen von P. Clemen Karl

[50]) Die Aehnlichkeit Karls des Kahlen mit Lothar (Paris, Bibl. Nat. ms. lat. 266, vorzüglich reproduziert bei Bastard, Tom. IV. fol. 116, danach bei Lehmann) ist nicht allzu groß und erklärt sich aus der nahen Verwandtschaft. Nur Oberflächlichkeit kann daraus einen Herrschertypus ableiten wollen. Lamprecht hat vollkommen recht, daß der Beschauer stets die Persönlichkeit agnostizieren kann und Leitschuhs Warnung, hier einen Typus zu wittern, ist sehr am Platze.

[51]) Trotzdem ist mir ein bärtiger Christus im Psalter Ludwigs des Deutschen in Berlin (Bibl. reg. Ms. theol. lat. fol. 58. Blatt 120) bekannt.

[52]) Vgl. meine Abhandlung „Ein unbekannter Codex der Vögeschen Schule" in der Altbayerischen Monatsschrift 1907.

der Große der einzige Herrscher, für den sich ein Typus nachweisen läßt. Hier handelt es sich aber um ein Idealbildnis, das mit dem wirklichen Aussehen des Kaisers keine Uebereinstimmung zeigt, also für uns nicht in Betracht kommt. Somit gibt es in unserm frühen Mittelalter nur freie Phantasieschöpfungen des einzelnen Künstlers oder Porträts, ein glücklicher Umstand, der der durch die Tradition drohenden Verknöcherung entgegenstand und auf Beobachtung der Natur hinwies.

Aus unsern obigen Betrachtungen ergibt sich von selbst, wie die Frage nach dem sogenannten typischen Standesporträt des Mittelalters zu beantworten ist: *Ein solches hat es nicht gegeben*, denn auch der schüchternste Porträtversuch wollte und konnte mehr bieten als nur die Andeutung des Standes. Andererseits aber ist es richtig, daß dieser so lange *für uns* ausschlaggebender erscheint, als die individuellen Merkmale, als letztere nur vereinzelt auftreten und die Umrißzeichnung der Gesichter noch nicht mit Details gefüllt ist. Die besten Leistungen der karolingischen Hofkunst, die wir eben kennen lernten, fallen doch ganz gewiß nicht unter diese Bezeichnung, die desto mehr an Berechtigung verliert, als die individuellen Merkmale zunehmen, und wegen der Möglichkeit eines Mißverständnisses niemals gebraucht werden sollte.

Daß viele namhafte Forscher auf die Idee eines typischen Herrscherbildes kamen, ist trotzdem erklärlich. Die Uebereinstimmung in der Auffassung nicht nur, sondern noch mehr die Aehnlichkeit zahlreicher demselben Jahrhundert entstammender aber verschiedene Personen darstellender Porträts legte den Gedanken nahe. Man verkannte, daß für den Nachgeborenen *alle* Erzeugnisse eines bestimmten Abschnittes der Vorzeit große Aehnlichkeit aufweisen und daß wir z. B. schon finden, daß die Porträts der Napoleonischen Aera große Verwandtschaft unter sich verraten. Wir halten uns eben zunächst an die fremde Tracht, der Zeitgenosse, für den sie gar nichts Auffälliges hat, klammert sich aber an Feinheiten der Gesichtsbildung. Auch daß jede Zeit eine bestimmte Barttracht kultiviert, spricht hier mit. Wer heute sagen wollte: alle Männerporträts oder alle Porträts von Militärpersonen seien typisch, weil sie den bekannten „Es ist erreicht"-Schnurrbart tragen, würde mit Recht ausgelacht. Dürfen wir deshalb ohne weiteres behaupten, weil alle Männerporträts dieses oder jenes Jahrhunderts Schnurrbart, ausrasierte Oberlippe, oder glatte Gesichter zeigen, sind sie typisch? Je größer unsere Bescheidenheit ist, je geringer das Vertrauen auf unsere Beobachtungsgabe, desto weiter werden wir kommen.

Die glänzende Kunst des Hofes und der im Weltverkehr stehenden

Klöster war der einheimischen wesensfremd, da diese aus sich selbst erst zum geometrischen, Tier- und Pflanzenornament fortgeschritten war. Allerdings ist auch diese Entwicklung aufs stärkste von irischen und angelsächsischen Werken beeinflußt gewesen. Wie wenig die unter den Karolingern mehr und mehr ins Land kommenden antiken und orientalischen Vorlagen den innersten Kern des deutschen Kunstschaffens berührten, beweisen die größtenteils unglaublich rohen Produkte weltentlegener Klöster, wie Wessobrunn, Schäftlarn, und in beschränkterem Sinne auch Fulda, das schon um das Jahr 800 durch Entsendung des Rhabanus Maurus zu Alkuin nach Tours mit der großen Kunst Verbindung gesucht hatte. Man denke nur an so barbarische Erzeugnisse wie den Wessobrunner Clm. 22053, etwa aus dem Todesjahre Karls des Großen oder den Clm. 210, oder auch an den Heliand des Ottfried von Weißenburg, der, wohl in Fulda entstanden, in Wien aufbewahrt wird! Und doch waren die Verfertiger dieser kläglichen Malerei keineswegs Autodidakten, nur waren ihre Vorlagen schlechter, ihre persönlichen Talente geringer als die der hohen Kunst und ihrer Schöpfer.

Interessant ist für uns besonders Fulda und St. Gallen.

In Fulda, das vornehmlich auf angelsächsischer Tradition, die sich dort sehr lange erhielt, weiter baute, wurden neben den barbarischen Werken auch andere geschaffen, die durchaus an die der hohen Kunst erinnern, ein Beweis mehr dafür, daß eine scharfe Scheidung nicht möglich ist. Besonders wertvoll für uns sind die unter Rhabanus' Augen kopierten Handschriften seines Hauptwerkes „de laudibus s. crucis" in Wien (Cod. No. 652 olim theol. 39) und in Rom (Cod. Vaticanus reginae Christinae 124). Beide entstanden in engster Anlehnung an das etwa 806 vollendete Original, das wohl von Hatto, der zusammen mit Rhabanus vom Abte Ratger[53]) nach Tours geschickt war, seinen künstlerischen Schmuck erhalten hatte. Diese beiden Handschriften enthalten zusammen fünf Porträts des Rhabanus, die eine ziemliche Reihe individueller Züge aufweisen, allerdings sind sie den beiden besten Porträts Karls des Kahlen nicht ebenbürtig. Hier haben wir also ganz zweifellos von Deutschen

[53]) Von Ratger ist ein interessantes satirisches Bildnis, allerdings nur in Stichen aus dem 17. Jahrhundert erhalten, bei Schlosser reproduziert. Es ist das älteste und für lange Jahrhunderte einzige satirische Porträtwerk, das mir bekannt ist. Erst der Codex 1583 der Bibliothek in Wolfenbüttel enthält auf fol. 317 ein weiteres satirisches Bildnis eines Schreibers mit Ochsenkopf vom Jahre 1315. Farb. Abb. im Katalog II, 1. bei S. 22.

gemalte, auf deutschem Boden entstandene Porträts aus der Zeit Karls des Großen vor uns.

Wie wenig tief und nachhaltig aber in Fulda der Einfluß der hohen Kunst war, wie noch gleichzeitig recht primitiv geschaffen wurde, beweisen das Porträt (oder Bildnis?) Ludwigs des Frommen (im Cod. 652 olim theol. 39 der Wiener Hofbibliothek), das den Kaiser in ganzer Figur en face stehend, bartlos und braunlockig zeigt, und das der Judith,[54]) seiner Gemahlin (Cod. ms. lat. 22 der Bibliothèque Publique in Genf), das einzige Porträt der Kaiserin und überhaupt „einer gekrönten Frau in dieser Zeit", eine Federzeichnung, nicht viel höher stehend als die des wackeren Wandalgarius. Die gleichartigen Fuldaer Produkte einer um zwei Jahrhunderte späteren Zeit haben wir schon in den Bildnissen Karls des Großen kennen gelernt. —

Es ist also nicht nur die Tatsache, daß wir hier die ältesten in Deutschland entstandenen Porträts mit einer Reihe individueller Merkmale finden, die uns Fulda und St. Gallen wertvoll machen, sondern mehr noch, weil wir hier das Nebeneinander der hohen und volkstümlichen Kunst sehen und beobachten können, wie die nachklassischen Vorlagen auf den primitiven Künstler wirkten. Sie bildeten sich an ihnen und verfuhren der großen Mehrzahl nach wie die Kinder eklektisch. Sie entnahmen, wie Janitschek sagt, im wesentlichen nur die ihrer geistigen Reife entsprechende Ornamentik, während sie die geschichtlichen Darstellungen selbständig variierten. „Der Mangel an Vorbildern, an Anregungen, an Eindrücken wies die karolingische Klosterkunst auf eine selbständige Bahn" (Leitschuh). Deshalb bedeuten die karolingischen Hofeinflüsse besonders in Fulda, das nie stark genug war, die hohe Kunst mit der eigenen ganz zu amalgamieren, keinen Bruch mit der Vergangenheit. Oder sollte gar das, was wir als ein Nebeneinander der traditionellen und individuellen Kunst bezeichneten, nichts anderes sein als Werke verschieden begabter Künstler?

Ferner sind aber St. Gallen seit etwa 870 und Fulda[55]) die Stätten, an denen — wenigstens soweit bisher nachgewiesen wurde — nach dem Abblühen der Renaissancekunst ihre Traditionen rechts

[54]) Beide bei v. Schlosser S. 9 und 4 abgebildet. Ein anderes weibliches Porträt, etwa 50 Jahre später entstanden, bringen wir auf dem Porträt Karls des Kahlen in der Calistobibel. Die Dame zur Linken des Kaisers ist seine Gemahlin. Abb. 10.

[55]) Ueber Fulda vgl. noch den Aufsatz von P. Clemen, „Studien zur Geschichte d. Karoling. Kunst" im Repertorium für Kunstwissenschaft. XIII. Bd. 1890.

des Rheines noch am meisten gepflegt wurden. Besonders St. Gallen, das zweifellos mit den späteren Kunstzentren Reichenau, Trier usw. in Verbindung stand und dieselbe Richtung verkörpert, stellt also ein Bindeglied dar zwischen der traditionellen und volkstümlichen Kunst. Wir können auch hier am besten beobachten, wie die idealistische Richtung verblaßte und Barbarismen sich mit klassischen Formen mischen.

Die hervorragendsten Beispiele hierfür haben wir in den St. Gallener Handschriften des Psalterium Folchards (No. 23 der Stiftsbibliothek) von 872 und des Psalterium Aureum (ebenda)[56] vor uns. Grüne, blaue, orangefarbene Gesichter und Haare sind an der Tagesordnung, und es dauert noch lange, bis die Farben am unrechten Orte aus unserer Kunst verschwinden. Berücksichtigen wir allerdings, daß auch die Hofkunst, zuletzt die Bibel Karls des Kahlen, Figuren mit Silber und Gold bemalt aufweist, dann werden wir solche barbarische Anwandlungen, die der naiven Freude am dekorativen Element der Farbe ihre Entstehung verdanken, milder beurteilen.

Daß mit dem Verblassen der Tradition intensivere Naturbeobachtung Hand in Hand geht, lehrt die flott gezeichnete Klosterschule im Folchardpsalter, vor allem aber die ebenfalls in St. Gallen mit der Feder gezeichnete Prudentiushandschrift der Stadtbibliothek in Bern (Cod. 264). Letztere enthält zwar keine Porträts, ist aber bemerkenswert durch die zahlreichen Menschendarstellungen, die starke antike Beeinflussung in glücklicher Weise mit eigener Naturbeobachtung verbinden.

Die Technik dieser mit den vorgenannten etwa gleichzeitigen Handschrift ist Federzeichnung, hie und da mit stärker deckendem Pigment. Daher gehört dieser Prudentius[57] nach Stil und Technik in die Mitte zwischen die traditionelle und individuelle Kunst, ein erneuter Beweis für die Unmöglichkeit, die beiden Richtungen durch die Technik scharf zu scheiden.

Beispiele für die St. Gallener Porträtfähigkeit in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts finden wir in den Darstellungen des Folchard und Hartmut im Folchardpsalter, die bei Chroust vortrefflich reproduziert sind. Ueber die Aehnlichkeit können wir mangels von Vergleichsmaterial nichts bestimmtes aussagen, da aber beide Mönche bartlos sind und sich ziemlich gleichen, so dürfte sie wohl nicht allzu

[56] Vgl. Rahn, „Das Psalterium Aureum von St. Gallen". 1878.

[57] Vgl. R. Stettiner, „Die illustrierten Prudentius-Handschriften". Berlin 1905. Tafel 129—166.

groß sein. Es ist ja klar, daß die Zahl der Porträtmerkmale in der Mitte stehen muß zwischen den bei Wandalgarius und den bei Karl dem Kahlen festgestellten; hier dürfte kaum mehr als die Bartlosigkeit und Tonsur der Natur entsprechen, sodaß Folchard etwa der Stufe des Jugendbildes des Kaisers entspricht. Daß wir bei solchen Erzeugnissen in erster Linie den Eindruck eines Standesbildnisses haben, leuchtet ein, aber auch hier wäre es falsch, wenn wir jedes individuelle Merkmal leugnen wollten. Unverkennbar ist der technische Fortschritt aber gegenüber dem allerdings auch für seine Zeit schlechten Porträt des Wandalgarius; denn während dieser sich ganz kalligraphisch mit Strichen und Punkten behalf, versucht Folchard, der goldenes Ober- und silbernes Untergewand trägt, die natürlichen Formen wiederzugeben und zwar nicht ohne eine gewisse zeichnerische Gewandtheit.

Es kann natürlich nicht unsere Aufgabe sein, jedes Porträt zu berücksichtigen, wie es uns auch ganz fern liegt, die Uebergänge zwischen den Produkten der an guten Vorlagen gebildeten Buchmaler und denen der ländlichen Banausen aufzudecken, denn nicht *wo* der Künstler sich seine Kenntnisse erwarb, bekümmert uns hier in erster Linie, sondern *wie* er in Deutschland mit ihnen Aehnlichkeit zwischen Modell und Abbild erreichte. Zudem sind auch noch viele Einzeluntersuchungen erforderlich bevor wir solche Details feststellen können. Daß wir uns hier, von einem flüchtigen Blick auf den großen Durchschnitt abgesehen, nur an die *besten* Schöpfungen einer Zeit zu halten haben, liegt auch auf der Hand. Diese sind aber im behandelten Zeitraume trotz aller Mangelhaftigkeit neben Fulda die St. Gallener, wodurch sich ein Verweilen bei ihnen rechtfertigte. Wir dürfen nämlich nicht vergessen, daß sie nach dem heutigen Stande unserer Kenntnisse von allergrößter Bedeutung für die Folgezeit waren oder, vorsichtiger ausgedrückt, daß wir uns ihnen ähnlich die fast sämtlich vernichteten Malereien des südwestlichen Deutschlands, aus denen die ottonische Kunst erwuchs, vorzustellen haben.

Die Menschendarstellungen des Psalterium Aureum, dieser glänzendsten Leistung der Zeit charakterisiert Rahn folgendermaßen: „Bei den Köpfen, die auf dicken wulstigen Hälsen über dem schulterlosen Rumpfe sitzen, fällt die unschöne Form des Schädels mit mangelhaft ausgebildetem oder auch ganz fehlendem Hinterhaupte auf . . . die Nase hat gespreizte Nüstern, von denen eine scharfe Rinne senkrecht auf die Oberlippe geht, was den Gesichtern ein trotziges, mürrisches Aussehen gibt."

Das Selbstporträt des Folchard aus dem gleichzeitigen Psalter gibt davon eine Vorstellung. Allerdings ist die Anlehnung des Psalterium Aureum an die Hofkunst noch größer als die des Psalters.

Haseloff glaubt nun der „Adagruppe", zu deren Ausläufern ja St. Gallen gehört, ein bestimmtes „Schönheitsideal" zuweisen zu können (Egbert Codex S. 131 f.). Dasselbe habe in einem typischen länglichen Oval der Köpfe, kleinem Mund, länglich-schmaler Form der Nase, großen Augen mit weit hochgezogenen Brauen und tiefbeschatteter Lidfalte darunter bestanden. In diesen regelmäßig und mit geringen Modifikationen in der ganzen karolingischen Kunst wiederkehrenden, uns übrigens schon durch Janitschek bekannten Formen glauben wir eher technisch-stilistische Charakteristika zu erkennen, nur die längliche Form des Gesichtes ist entweder als Beibehaltung des uns aus den ältesten Menschendarstellungen in Buchmalerei und Plastik bekannten germanischen Typus oder Ideals anzusprechen oder aber als Abänderung der fremden Vorlagen nach diesem. Ich halte es für sehr gefährlich, ein „Ideal" zu scharf fixieren zu wollen und möchte es nur auf die gröbsten Kriterien, wie: großen schlanken oder kleinen dicken Wuchs, runden oder ovalen Kopf, gerade oder krumme Nase usw. beschränken, also auf Merkmale, die ebensogut der ungewandte wie der gewandte Künstler festgehalten hat. Gewiß ist die Grenze zwischen dem ästhetischen Ideal, das, wie ich an anderer Stelle ausführte, in der Steigerung der an sich schon für ein Volk charakteristischen körperlichen Merkmale und dem Stil, der in der technischen Ausdrucksmöglichkeit besteht, fließend; gerade deshalb sollten aber nur die großzügigsten Kriterien für das Ideal in Anspruch genommen werden. Die andern Gemeinsamkeiten aber glauben wir mit Janitschek als Abwandlung organischer Formen in Ornamentale, als Vereinfachungen ansehen zu müssen. Darum finden sie sich auch bei einem ziemlich mäßigen Künstler wie Godescalc so gut, oder vielleicht noch besser, wie beim Maler des Soissons Evangeliars, den Haseloff als denjenigen bezeichnet, der diesem Ideal den reinsten Ausdruck verliehen habe. Wenn später unter byzantinischen Einflüssen dieses „Ideal" sich wandelt, so beweist das ja gerade die große Abhängigkeit vom Stil und den Vorlagen. Oder sollte Haseloff wirklich glauben, daß die eben gekennzeichneten Gesichter des Psalterium Aureum oder die in mancher Schreibschule regelmäßigen abschreckend häßlichen Kugelaugen, die noch dazu manchmal schielen, jemals Erfordernis der idealen Schönheit gewesen sind? Oder etwa der dicke vorquellende Bauch des Folchard? Unsere Forschungen

sind noch längst nicht weit genug fortgeschritten, um solche Fragen apodiktisch beantworten zu können. Schließlich handelt es sich ja auch weniger um Worte, als um die Vorstellungen, die wir mit ihnen verbinden.

Daß die Menschendarstellungen dieser Zeit ohne jedes Seelenleben sind, braucht wohl kaum erwähnt zu werden. Wenn wir aus den ruhigen Zügen Karls des Kahlen auf einige psychische Eigenschaften schließen zu können glaubten, so war das eine Ausnahme, aber auch hier war keine Spur von Leidenschaft oder geistiger Regung zu entdecken. Diese finden wir auch als erste Anzeichen erst um mindestens ein Jahrhundert später und auch hier nicht im Porträt, sondern in Idealbildnissen.

Werfen wir nun noch schnell einen Blick auf die volkstümliche Kunst, mit der wir uns dann nicht mehr befassen wollen!

Wenn wir auch gegen Clemen gezeigt zu haben glauben, daß ein gleichzeitiges malerisches Porträt von Karl dem Großen nicht überliefert ist, so ist damit natürlich noch nicht gesagt, daß ein solches nicht ehedem existierte. Wir wissen aber nichts genaueres, nur so viel können wir aus dem Bildnis von St. Paul und den andern volkstümlichen Leistungen, von denen wir ja zwei in Abbildungen vorführten, konstatieren, daß die volkstümliche Kunst in der Bewältigung der menschlichen Gestalt mit den Malereien der hohen durchaus nicht konkurrieren konnte. Und das blieb Jahrhunderte lang noch so. Damit ist aber rein theoretisch noch nicht bewiesen, daß die Zeichnungen, so mangelhaft sie auch waren, nicht den einen oder andern individuellen Zug hätten festhalten können. Denn es besteht kein Grund, von vornherein zu bestreiten, daß auch der ländliche Künstler in primitiver Weise einen auffällig dünnen oder kurzen Hals oder irgend eine Anomalie hätte andeuten sollen. Das wäre möglich auch ohne daß die richtigen Proportionen schon beherrscht werden.[58]) So möglich das theoretisch ist, so haben wir dafür in der Praxis doch aus der deutschen Porträtmalerei keine Belege und wenn wir sie hätten, dann würden wir immer eher an einen Zeichenfehler als an ein gewolltes Porträtmerkmal denken, es sei denn, daß eine solche Abnormität auch literarisch belegt wäre. Wir müssen deshalb annehmen, daß auch die volkstümliche Kunst, die also nicht oder kaum durch Vorlagen an einen bestimmten Kanon gebunden war, sich noch viel zu viel und zu lange mit der Bewälti-

[58]) Die nach Nordenskiöld als Abb. 1 wiedergegebene Indianerzeichnung, die einen bolivianischen Knaben darstellt (S. 308, Fig. c) bestätigt unsere Annahme.

gung einigermaßen richtiger Körperproportionen abzuplagen hatte, als daß sie daran hätte denken können, die Eigentümlichkeiten des Körperbaues in jedem einzelnen Falle porträtmäßig wiederzugeben.

Eine Eigentümlichkeit der volkstümlichen Menschendarstellungen, die sie nach der großartigen Entdeckung von Julius Lange[59]) mit den Erzeugnissen der primitiven Kunst aller Völker teilt, ist die sogenannte Frontalität. Dies Gesetz besteht darin, daß eine Ebene, die man sich durch Scheitel, Nase, Brustbein, Nabel und Genitalien

Abb. 11. Aus dem Freisinger Codex des 8. Jahrhunderts Clm. 8298 Fol. 36 b.

gelegt denkt, den Körper in zwei symmetrische Hälften zerlegt, derart, daß seitliche Verschiebungen nicht vorkommen. Während die Erzeugnisse der höfischen Kunst dieses Gesetz durchbrechen, glaube ich beobachtet zu haben, daß es in der volkstümlichen Richtung fast ausnahmslose Geltung hat.

---

[59]) Vgl. „Die Darstellungen des Menschen usw.", Gesetze der menschlichen Darstellung. S. IX. f.

Sehr merkwürdig ist, daß sich auf dieser Stufe noch das falsche Zählen der Finger findet, ebenfalls eine Erscheinung, wie wir sie auf primitiver Stufe bei allen Völkern antreffen.[60]) So hat Rahn darauf hingewiesen, daß im St. Gallener Psalterium Aureum ein David an der rechten Hand nur vier Finger zählt. Kipand hat an der rechten Hand 6 Finger (cf. Abb. 3). Im Psalterium Folchards hat die den Kreuzstab haltende Rechte Christi ebenfalls 6 Finger. Aber sogar in einem höfischen Meisterwerke, im Pariser Evangeliar (ms. lat. 266), das Abt Sigislaus schrieb, hat Kaiser Lothar, wie ich zuerst bemerkt zu haben glaube, an der rechten Hand ebensoviel Finger, indem man den unsichtbaren Daumen hinzuzählen muß. Diese Rudimente einer entwicklungsgeschichtlich viel früheren Zeit erbringen einen Beweis mehr für das Anorganische der Entfaltung der deutschen karolingischen Malerei. Die noch lange fortgesetzte Uebung, die Hände der Figuren meist zu groß zu halten, erklärt Beissel[61]) sehr treffend mit der großen Wichtigkeit, die der Gebärdensprache beigemessen wird.

Rückblickend können wir die karolingische Kunstperiode als eine Zeit betrachten, in der germanischer Wirklichkeitssinn mit importierter Technik relativ Großes im Porträt leistete. Dieser Nachweis scheint mir auf Grund der Porträts Karls des Kahlen unwiderleglich erbracht zu sein.

---

[60]) Vgl. Woermann, „Geschichte der Kunst". I. Bd. S. 12, 44, 58 usw. Unsere Kinder zählen auch falsch. „Die gleiche Entwicklungsstufe erzeugt überall die gleichen Formen."

[61]) „Ein Sakramenter des 11. Jahrhunderts aus Fulda", Zeitschrift für christliche Kunst 1894. S. 64 ff. Ueber Fulda vgl. ferner: P. Clemen „Die Schreibschule vom Fulda" = „Repertorium für Kunstwissenschaft", XIII. Bd., p. 123 ff. und A. Ebner „Quellen und Forschungen" (Freiburg i. Br. 1906), S. 259.

III.

Die Ottonisch-Heinricische Blütezeit der frühmittelalterlichen Porträtmalerei.

Die hohe karolingische Kunst des 9. Jahrhunderts war gar bald in den Kriegsstürmen verstummt. Wie alle Treibhauspflanzen hatte sie sich schnell entwickelt, aber wenige Menschenalter hatten auch genügt, ihre Blüte zu knicken. Und zwar war der Verfall ein so vollständiger, daß wir aus der Periode von etwa 880 bis 970 kaum eine gemalte Handschrift besitzen und daß kein einziges Miniaturporträt von Herrschern aus der langen Zeit von Karl III. bis Otto III. auf uns gekommen ist. Es wäre gewiß übereilt, wollten wir aus diesen Tatsachen schließen, daß in den altberühmten Hochburgen deutscher Kunsttätigkeit, daß in St. Gallen und Reichenau, Fulda und den Klöstern westlich des Rheines nun keine fleißige Hand mehr den Pinsel geführt hätte. Wir wissen nur nichts Bestimmtes und können lediglich aus der Tatsache, daß in den siebziger Jahren des 10. Jahrhunderts ein neuer Kunstmorgen im Westen Deutschlands dämmerte, schließen, daß dort nicht alle Tradition erloschen war.

Wunderbar schnell schossen unter der Ottonen weisem Mäcenat die neuen Triebe hervor und bald regten sich in allen namhaften Klöstern Deutschlands kunstgewandte Hände, um Werke zu schaffen, die in mancher Beziehung die der karolingischen Zeit übertrafen. Nicht daß das, was nun entstand, national gewesen wäre; nach wie vor dominierte antiker Formensinn, Vorlagen aus römischer Zeit, aus dem Orient und aus Byzanz beeinflußten aufs stärkste die neue Malweise. Die innigere Berührung mit dem Orient gestattete „das unmittelbare Studium altchristlicher Vorbilder", die sich im Bereiche der griechischen Kultur besser erhalten hatten. Diese besseren Vorlagen wirkten besonders auf die Darstellung der menschlichen Gestalt

veredelnd. Wie schon Janitschek erkannte, wurde dadurch das Oval des Gesichtes feiner, die Formen schlanker, die Verhältnisse richtiger. Auch das Inkarnat, in der karolingischen Zeit zumeist braun, wurde nun etwas natürlicher. Neben die dunkle Hautfarbe des niederen Volkes[62]) tritt bei Frauen und vornehmen Personen eine hellgelbe oder rötlichgelbe, bis die Regensburger Schule, deren Kenntnis wir den grundlegenden Untersuchungen Swarzenskis verdanken, wie Vöge uns in vorbildlicher Weise die des größten damaligen Ateliers erschloß, die Fleischfarbe durch einen fahlen mit grünlichen Schatten gehöhten Ton wiederzugeben versuchte. Doch auf diese Fragen einzugehen liegt genau genommen nicht mehr in unserer Aufgabe. Denn schließlich waren das technische Momente, die mit individueller Beobachtung nichts zu tun hatten. Je nach der Farbengebung des als Vorbild dienenden Mustercodex wurden die darnach hergestellten Kopien koloriert. Es ist ja möglich, daß die Verfertiger der Mustercodices, vielleicht häufig orientalische Künstler früherer Jahrhunderte, die Farbengebung verändert hatten im Bestreben, sich damit der Natur zu nähern. Sofort wurde ein solcher Fortschritt aber zum Schema, genau wie in der altägyptischen Kunst, und nun wurde mit dieser konventionellen Farbe der Blonde so gut wie der Brünette versehen. Doch finden sich auch hierin schon Ausnahmen als Zeugnis für den zunehmenden Wirklichkeitssinn. Mag das Ringen der Künstler nach richtiger Farbengebung wohl von Bedeutung sein für den, der die Fortschritte in der Menschendarstellung schlechthin verfolgt, für uns aber, die wir uns ja in erster Linie nur darum kümmern, wie ein bestimmter Mensch ähnlich gebildet wurde, ist diese Frage sekundärer Natur. Schließlich entspricht weder das Kolorit der Vögeschule, noch das der Regensburger Künstler, der Wirklichkeit. Fleisch, wie es — wenigstens in gewissen Fällen — wirklich aussieht, konnte man erst wenigstens zwei Jahrhunderte später annähernd richtig malen.

Während in der karolingischen Periode eine scharfe Scheidung zwischen deutscher und französischer Malerei undurchführbar war, können wir uns jetzt auf die rein deutschen Werke beschränken, um so mehr als Deutschland jetzt mit der politischen auch die künstlerische

[62]) Das niedere Volk und die schlechten Menschen werden in der Vögeschule mit dunklem Pigment ausgestattet. Das erinnert an die dunkle Hautfarbe der Männer auf den altegyptischen Malereien. Ebenso entspricht die lichtere der Engel und Frauen dort dem hellgelben Ton der ägyptischen Damen. Die Beobachtung der bräunenden Wirkung des Aufenthalts im Freien, der doch bei den Männern überwiegt, dürfte dieser Scheidung zugrunde liegen.

Führung inne hatte. Wie wir aber eine scharfe Abgrenzung zwischen karolingischer und ottonischer Kunst, die beide das Retrospektive, das Nachleben der Antike gemeinsam haben, unterließen, so liegt es uns jetzt fern, die einzelnen ottonischen „Schulen" scharf zu sondern. Die Forschung ist hier noch zu sehr im Fluß, als daß wir uns auf Hypothesen einlassen könnten, hingegen werden wir die gesicherten Resultate natürlich berücksichtigen.

Den frühesten uns Vergleich erlaubenden Porträts dieser neuen Epoche, die man mit Recht ottonische Renaissance zu nennen pflegt, begegnen wir in den Werken, die dem kunstsinnigen Erzbischof Egbert von Trier (977—993) ihre Entstehung verdanken. Der Codex Egberti in Trier, eine der höchststehenden Schöpfungen seiner Zeit, wohl um 980 (nach Haseloff) auf der Reichenau gemalt, enthält als Titelblatt das Porträt des Erzbischofs und der beiden Künstler Kerald und Heribert.[63]) Ueber die Aehnlichkeit dieser sich sehr gleichenden Mönche können wir nichts aussagen, hingegen haben wir für den Erzbischof Vergleichsmaterial. Im etwa gleichzeitigen Psalter Egberts, dem Codex Gertrudianus der Bibliothek in Cividale, der von Ruotpreht, dessen Selbstporträt er enthält, an unbekanntem Orte gemalt wurde, finden wir nämlich auf fol. 17 und 18 zwei weitere Porträts Egberts. Außerdem enthält diese an Kunstwert mit der vorigen nicht ebenbürtige Handschrift noch 14 Bildnisse von Trierer Erzbischöfen, die sich nach Haltung und Gesichtsausdruck sehr ähneln[64]) und wesentlich nur in Tonsur und Frisur abweichen, ein Fingerzeig, hierauf zu achten. Solche Bildnisreihen sind in dieser Zeit nicht häufig, mehren sich aber später.[65])

---

[63]) Abb. bei F. X. Kraus „Die Miniaturen des Codex Egberti". Freiburg 1884. Tafel II.

[64]) Vgl. Sauerland und Haseloffs „Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier". Abb. Egberts auf Tafel II und III, die Ruotprehts, fol. 16 der Handschrift, auf Tafel I. Haseloff meint (S. 131 f.), Ruotpreht verrate, „wenn er die unförmigen Augen über einer schmalen Nase und einen winzigen Mund setzt", daß das alte von H. für die Adagruppe aufgestellte Ideal, „auch in ihm noch Wiederhall findet". Gewiß sind Idealbildnisse immer nach einem „Ideal" geschaffen, d. h. sie entsprechen am ehesten dem Rassetypus (vgl. meinen Aufsatz in der Politisch-Anthropologischen Revue. IV. Jahrg. Nr. 6), aber daß das Schielen nur Ungeschick und nicht „Ideal" verrät, liegt doch auf der Hand.

[65]) Ueber die Haltung der Bischöfe vgl. Haseloff S. 48 f. mit Bemerkungen über den altchristlichen Oranten-Gestus.

Was das Porträt Ruotprehts anlangt, so wäre man versucht, sein Schielen für individuell zu halten, wenn es sich nicht in derselben sehr häßlichen Weise mit dem unter der Pupille ziemlich breit herlaufenden Weiß ebenso bei allen andern Bildern der Handschrift fände. Unsere Abb. 19 (S. 77) gibt eine ungefähre Darstellung davon.

Bezüglich der Porträts Egberts sind wir sehr enttäuscht. Während er im Codex bartlos ist oder doch, nach Kraus, höchstens mit ganz spärlichem Bartanflug und jedenfalls ohne Schnurrbart, trägt er in den Psalterbildern starken kurzen Vollbart und einen Schnurrbart, der einen Teil der Oberlippe frei läßt und, genau ebenso nach abwärts gerichtet, sich auch auf den andern Bildnissen findet. Ueberdies sind die Bilder unter sich recht unähnlich, denn auch die länglich-ovale Gesichtsform, die sonst dominiert, weicht auf dem zweiten Psalterporträt einer breiteren Bildung, die das zweite Porträt dem des Künstlers mehr ähneln läßt, als dem ersten Egberts ebenda. Augenscheinlich kannte Ruotpreht den Erzbischof nur wenig oder gar nicht, oder er war ein Mann ohne Beobachtungsgabe, denn daß dem Codexporträt mehr Aehnlichkeit beigemessen werden muß, ist zweifellos.[66])

Uebrigens hat Egbert in den Psalterbildern dieselbe helle braune Haarfarbe wie Ruotpreht. Deshalb hat aber der Maler keineswegs schablonenhaft koloriert, vielmehr beginnt jetzt überhaupt die Haarfarbe an Bedeutung zu gewinnen, was auch daraus zu folgern ist, daß sie in der Bischofsreihe so stark wechselt. Bei zwei ist sie (nach Haseloff) kastanienbraun, bei sechs blau („greisenhaft"), einmal mit etwas violett, bei zwei graubraun, einmal mit grünlichem Bart und einmal hellbraun.

Etwas günstiger wird unser Urteil, wenn wir die etwa gleichzeitigen Porträts des Kölner Erzbischofs Gero in seinem Darmstätter Evangeliar (Cod. lat. 1948, fol. 6b u. 7b) betrachten.[67]) Sie zeigen unter sich sehr große Uebereinstimmung, sodaß wir geneigt wären, ihre Aehnlichkeit mit dem Original für groß zu halten, stünden

[66]) Wenn Haseloff meint (S. 67), Ruotpreht könne Egbert nicht naturalistisch beobachtet haben, weil seine Ohren falsch sitzen, so ist das ein merkwürdig naiver Irrtum des so tüchtigen Gelehrten. Richtig sitzende Ohren gehörten damals überhaupt zu den Seltenheiten, individuell gezeichnete aber findet man noch in der modernen Porträtmalerei ganz vereinzelt.

[67]) Verkleinerte Abb. bei Sauerland und Haseloff „Egbertpsalter" Tafel 62 Nr. 3 und 4. Rhabanus Maurus ebenda Tafel 62, Nr. 1 und 2.

dem nicht die gewichtigsten Bedenken entgegen. Zunächst ist es etwas ganz anderes, ob zwei von derselben oder von verschiedenen Händen stammende Porträts unter sich übereinstimmen. Ersteres ist nur natürlich und beweist lediglich eine sichere Hand, läßt aber auf die Porträtähnlichkeit keine zwingenden Schlüsse zu, letzteres ist hingegen ein vollgültiger Beweis für richtige Wiedergabe der Wirklichkeit. Nun sind aber beide Geroporträts nicht nur von derselben Hand, sie sind sogar in der Auffassung den schon erwähnten Porträts des Rhabanus Maurus (Vatican. Cod. Reg. lat. 124, fol. 2b u. 3b) so verwandt, daß es keinem Zweifel unterliegen kann, daß der Künstler sich an diese Vorlage anschloß. Müssen wir also der Aehnlichkeit aus diesen Gründen skeptisch gegenüberstehen — womit natürlich nicht bezweifelt werden soll, daß die grobzügigsten Kriterien, wie etwa Bartlosigkeit und Tonsur, der Wirklichkeit entnommen sind — so ist doch die blonde Haarfarbe Geros bemerkenswert. Das ist ein Beweis für die zunehmende Emanzipation von den Vorlagen, an die man sich sonst wie in der karolingischen Kunst eng anschloß.

Denn darüber darf kein Zweifel bestehen: dem Wesen nach ist die ottonische Kunst genau so retrospektiv, wie die karolingische. Sie ist noch ganz und gar undeutsch und unterscheidet sich von der früheren nicht dem Geiste, sondern der Auffassung und der Technik nach.

Die zeichnerische Behandlung beginnt die malerische — trotz der Deckfarbentechnik — immer mehr zu verdrängen. „Schwarze Konturen umlaufen alle Umrisse und Grenzen und machen auch den Hauptteil aller inneren Zeichnung aus," von Raumvertiefung findet sich kaum mehr eine Spur, die karolingische Rundung, die sich noch hie und da aus der Antike erhalten hatte, ist fast ganz verschwunden.[68])

Hatten die Porträts Geros und Egberts uns keine besonders hohe Meinung von der Porträtfähigkeit dieser Zeit beibringen können, wobei wir allerdings berücksichtigen müssen, daß sie zum Teil in die ersten Anfänge des neuen Schaffens fallen, so werden wir desto mehr durch die zahlreichen Porträts Ottos III. befriedigt werden. Es ist a priori klar, daß ein Herrscher, zumal wenn er zugleich ein Föderer der Kunst ist, häufiger und auch von tüchtigeren Künstlern gemalt wird als irgend eine andere Persönlichkeit. Gewinnen wir so an den Bildern unserer Kaiser und Könige ein vortreffliches und

[68]) Vgl. über die Technik die wertvollen Ausführungen von Haseloff und Vöge.

umfangreiches Vergleichsmaterial, so müssen wir auch in Rechnung ziehen, daß wir wahrscheinlich das Gesamtniveau der Porträtkunst überschätzen, wenn wir uns allein auf dieses beste Material beschränken. Deshalb ist eine Betrachtung der gleichzeitigen anderweitigen Leistungen nicht überflüssig. Aber auch noch eine andere Gefahr laufen wir: Gerade weil der Kaiser die bekannteste Persönlichkeit seiner Zeit ist, gerade deshalb wird er auch sehr häufig nur nach Hörensagen in weit entlegenen Orten dargestellt. Deshalb ist bei ihm bedeutend größere Vorsicht am Platze als etwa bei einem Abte oder Bischof, der in seiner Diözese doch zumeist jedermann vom Ansehen bekannt war. Wie ich an anderer Stelle ausführlich dargelegt zu haben glaube,[69]) besitzen wir von Otto III. eine ganze Reihe teils gut beglaubigter Porträts, teils anderer, die sich durch ihre große Uebereinstimmung mit diesen als solche dokumentieren.

Das älteste, den Kaiser ganz jugendlich darstellende, findet sich in seinem Evangeliar im Aachener Domschatz.[70]) Das Bild ist durch die Legende für einen „Kaiser Otto" beglaubigt und zeigt mit den anderen denselben darstellenden Porträts eine so große Aehnlichkeit, während es andererseits so vollkommen verschieden ist von der literarischen Beschreibung, die Widukind[71]) von Otto I., den St. Beissel irrtümlich mit dem „Otto" der Handschrift identifiziert, gibt, andrerseits auch so ganz anders aussieht, wie das im Besitz des Marchese Trivulzio in Mailand befindliche mit Widukind harmonierende Elfenbeinrelief Otto I.[72]) und wie sein Porträtsiegel, daß es keinem Zweifel mehr unterliegen kann, daß wir es hier mit Otto III. zu tun haben. Der Kaiser sitzt auf dem Thron in der Mandorla, einer ovalen Glorie, der wir hier bei einer Kaiserdarstellung zum ersten Male begegnen. Die Hand Gottes setzt ihm die Krone aufs Haupt, ein Vorgang, der uns aus dem Porträt Karls des Kahlen in seinem Psalter bereits bekannt ist. Die beiden Fürsten rechts und links vom Throne, sowie die beiden Krieger im Vorder-

---

[69]) Vgl. meinen Aufsatz in der Zeitschrift „Die christliche Kunst" München 1907, dem unsere Abbildungen entnommen sind und auf den wir wegen aller Einzelheiten nachdrücklichst verweisen.

[70]) Abb. u. a. bei Beissel „Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen" Tafel 4 und farbig bei Henne am Rhyn „Kulturgeschichte des deutschen Volkes" Tafel bei S. 158.

[71]) Sachsengeschichte Bd. II., Kap. 36.

[72]) Abb. bei Bode „Geschichte der deutschen Plastik" S. 12.

grunde links und die beiden Bischöfe rechts ähneln sich so stark, daß wir nicht zur Annahme, es hier mit Porträtversuchen zu tun zu

Abb. 12. Otto III. auf dem Einzelblatt aus dem Registrum Gregorii. Chantilly Musée Condé Nr. 1565A. Nach einem Kohledruck von Braun und Clément in Dornach. (Verkleinerter Ausschnitt.)

haben, berechtigt sind. Die Idee des Bildes ist eine Verherrlichung der kaiserlichen Majestät, ähnlich wie im Porträt Karls des Kahlen

in der Viviansbibel, nur daß die dortige peripherische Komposition hier zwar versucht, aber nicht annähernd so gut erreicht wurde.

Das Bild, wohl sehr bald nach seiner Kaiserkrönung im Jahre 996 gemalt, zeigt ihn als Jüngling mit ovalem Gesicht und ziemlich spitzem Kinn, bartlos und mit reichen dunkelblonden Locken; die Augen sind wie bisher immer ganz dunkel und zu groß, die Stirn mäßig hoch, die Nase gerade und wohlproportioniert.

Wenige Jahre später, oder auch gleichzeitig, wurde das schönste Porträt des Kaisers, das sich z. Z. in Chantilly befindet und nach Haseloff vielleicht in Trier entstand, gemalt. Ueber die Identifizierung des mit der Legende „Otto Imperator Augustus" versehenen Repräsentationsbildes war man lange im Zweifel und heute noch ist man sich über die Zuteilung nicht völlig einig. Das Widmungsgedicht kann nämlich nur auf Otto II. bezogen werden, spielt aber auf den 983 erfolgten Tod des Kaisers an, sodaß es, da der kunstsinnige 993 verstorbene Erzbischof Egbert dieses Werk — ein Registrum Gregorii — widmet, zwischen 983 und 993 wahrscheinlich gemalt ist. Die Gründe, weshalb ich trotzdem kein Bedenken trage, das Porträt für Otto III. in Anspruch zu nehmen, mag man in meiner Untersuchung nachlesen. Betont sei nur, daß das einzige authentische Porträt Ottos II.[73]), von griechischen Händen, den Kaiser mit kurzem gelocktem Vollbart und anderem Gesichtsschnitt zeigt, ebenso wie sein übrigens sehr erbärmliches Siegel, und daß ferner unser Porträt so große Aehnlichkeit mit den anderen Otto III. aufweist, daß es nur ein und dieselbe Person, eben den genialen jüngsten Ottonensproß, darstellen kann.

Wir haben für die große Uebereinstimmung der Ottonischen Porträts nur zwei Erklärungsmöglichkeiten: entweder wir sehen in ihnen allen mit mir Porträts Otto III., oder aber wir nehmen einen „Herrschertypus" mit anderen Gelehrten an. Dieser „Herrschertypus" müßte sich erstaunlich schnell entwickelt haben und ebenso schnell auch verschwunden sein, denn die wenigen Exemplare, die von ihm existieren, und die wir nachstehend vollzählig reproduzieren, fallen alle in das Ende

[73]) Farbige Abb. bei Louandre „Les arts somptuaires" Paris 1858 I. Bd. S. 41, vgl. auch Uhlirz in den „Jahrbüchern des deutschen Reiches" (Leipzig 1902) S. 209 f. Hier Angabe weiterer Reproduktionen. Uhlirz kommt auch auf anderem Wege zu demselben Schlusse wie wir. Vgl. die sehr wertvollen Untersuchungen bei Vöge „Malerschule" p. 14 ff. Vöge entscheidet sich für Otto III., bei diesem und den folgenden Porträts vornehmlich wegen der Gesamtszene. Das authentische Porträt Otto III. in Ivrea war ihm von Ansehen nicht bekannt.

des Jahrtausends, also in die Regierungszeit Otto III. Ist es schon unwahrscheinlich genug, ja, ich stehe nicht an zu sagen: ist es schon unmöglich, daß ein in verschiedenen Schulen kultivierter Herrschertypus geradezu identisch ist, wiewohl er freier Phantasietätigkeit entspringt, so muß man sich vor allem fragen, warum denn ein solcher Typus geschaffen wurde.

Wir sprachen schon früher von Idealbildern der Kaiser — aber auch natürlich anderer Personen — die geschaffen wurden, wenn man die körperliche Erscheinung wegen der zeitlichen oder auch räumlichen Entfernung — dieses ein noch zu berührender psychologisch interessanter Punkt — nicht kannte. Man schuf dann aus Bequemlichkeit aus der Phantasie und die Folge ist, daß niemals zwei dieselbe Person verkörpernde, aber von verschiedenen Händen stammende Bildnisse übereinstimmen. Hatte man sonach durch Schaffung eines Phantasiebildnisses den Vorteil ganz ungebunden verfahren zu können, so fiel dieser einzige Gewinn fort, sobald man sich an einen bestimmten „Herrschertypus" halten mußte. Man hatte also nicht die allergeringste Erleichterung dadurch, daß man sich der Phantasieschöpfung *eines* Künstlers anschloß — denn nur ein einzelner konnte doch diesen so scharf fixierten Typus erfunden haben — statt daß man auf ein authentisches Porträt zurückgriff. Berücksichtigen wir nun noch zu guter Letzt, daß dieser sogenannte „Herrschertypus" eine jugendliche Persönlichkeit wiedergibt[74]) und mit den beglaubigten Porträts Otto III. vollkommen harmoniert, dann können wir nicht mehr Bedenken tragen, den sogenannten „Herrschertypus" zu verwerfen und die Bilder Ottos für Porträts zu halten.

Vielleicht hat die große Uebereinstimmung der Porträts Otto III., die ja sicher auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen, so gut wie die zahlreichen Lenbachschen Bismarckbilder auf einige wenige authentische Skizzen zu dieser Phantasieschöpfung Veranlassung gegeben. Vielleicht war auch der fromme Wunsch, sich durch diese Fiktion eine exakte Untersuchung der Kaiserporträts zu ersparen, mitbestimmend bei der Einführung des „Herrschertypus" in die Literatur. So viel

---

[74]) Daraus geht hervor, daß man zum mindesten nach Hörensagen Otto III. kannte. Das Mittelalter hat so wenig Lust sich an einen Typus zu binden, daß es noch nicht einmal historische Beinamen berücksichtigt. So zeigt die Gothaer Handschrift der sächsischen Weltchronik den ertrinkenden Friedrich Barbarossa bartlos, einfach deshalb, weil die vornehme Welt z. Z. des Malers (ca. 1250) keinen Bart trug. Vgl. die farbige Abbildung in Helmolts Weltgeschichte VI. Bd., Tafel bei S. 394.

Abb. 13. Kaiser Otto III. Aus Clm. 4453 Fol. 24a. (Ausschnitt.)

ist sicher, daß ein solcher weder zu Ottonischer Zeit noch sonst jemals — mit alleiniger Ausnahme Karl des Großen, wo er aber auch nicht einen beliebigen, sondern einen ganz bestimmten Monarchen verkörpern soll — existiert hat. Davon kann sich jedermann durch

unser Abbildungsmaterial überzeugen. Oder sollte die relative Gleichheit der Auffassung bei vielen Herrscherporträts die Kunsthistoriker

Abb. 14. Kaiser Otto III. Widmungsbild. Aus dem Bamberger Codex. Ed. III. 16. Klassiker 79. (Ausschnitt.)

zu dieser Hypothese veranlaßt haben? Das würde beweisen, daß man Nebensächlichkeiten über Gebühr berücksichtigt; denn nicht darauf kommt

es in erster Linie an, ob man den Kaiser sitzend oder stehend, in der Mandorla oder als Orant auffaßte, sondern darauf, wie man seinen Körper, besonders aber sein Gesicht, wiedergab. Da sich aber in der Gesichtsbildung ein Herrschertypus nicht nachweisen läßt, so müssen wir die Mythe für endgültig abgetan ansehen. Wir haben also hier den Fall einer Umbenennung bezw. eines Qui pro quo, insofern statt des verstorbenen Herrschers sein Nachfolger porträtiert wird. Ein ähnlicher Fall, nur viel krasser, da ja hier die Legende ebenso gut auf Otto III., wie auf seinen Vater paßt, wird uns weiter unten beschäftigen.

Das Porträt von Chantilly, Nr. 15654 des dortigen Musée Condé, das wir nach einem Kohledruck von Braun und Clément in Dornach verkleinert reproduzieren, ist nicht nur das größte, (22,5 zu 19 cm), sondern das bei weitem beste Bild Otto III., überhaupt ein vortreffliches Kunstwerk. Es stellt den jungen auf dem Throne sitzenden Herrscher dar, wie er die Huldigungen der unterworfenen Völker entgegennimmt. Diese sind durch vier allegorische Frauengestalten, Germania, Francia, Alamannia und Italia versinnbildlicht, eine neue Auffassung, der wir hier zum ersten Male begegnen und die wir nur noch bei einigen andern Porträts des dritten Otto und bei Heinrich II. wiederfinden werden. Der Kaiser hat dieselben Züge wie auf seinem Aachener Bilde, nur daß er älter erscheint, im Detail feiner ausgeführt ist und durch die richtig wiedergegebenen Augen mit den schön geschwungenen Brauen sich vor anderen gleichzeitigen Malereien auszeichnet. Seine Haarfarbe ist rötlichbraun.

Das dritte Porträt im Clm. 4453, fol. 24a (Cim. 58) und das vierte, das sich als Widmungsbild in der Josephushandschrift Ed. III, 16 (Klassiker 79) in der Kgl. Bibl. in Bamberg befindet, sind, ohne Kopien zu sein, mit dem von Chantilly in der Auffassung nahe verwandt. Auch hier sitzt der Monarch in feierlicher Haltung mit Krone, Szepter und Reichsapfel auf dem Throne und nimmt die Huldigungen der vier Nationen entgegen. Die Abweichungen im Gesicht sind ganz minimal, besonders gering, wenn man berücksichtigt, daß die Werke nicht nur verschiedenen Händen, sondern auch verschiedenen Malschulen ihre Entstehung verdanken. Denn das Münchner Bild, das die uns bekannten glotzenden Augen aufweist, gehört bestimmt der Vögeschule an, nicht zu ihr gehört das Josephusbild, während das in Chantilly von Haseloff vielleicht mit Recht auf Trier lokalisiert wird. Daß es sich stets um dieselbe Person handelt, lehrt der Vergleich.

Die huldigenden allegorischen Frauengestalten, die auf dem Bilde von Chantilly die unmittelbare Umgebung des Kaisers bildeten, sind hier auf das Nebenblatt verwiesen, während ihre Stelle zwei geistliche und zwei weltliche Würdenträger einnehmen. Ihre Namen sind etwas verändert, indem sie auf dem Münchner Bilde von links nach rechts Roma, Gallia, Germania und Sclavilia, auf dem Josephusbilde (fol. 1b) aber Sclavania (sic!), Gallia, Germania und Italia

Abb. 15. Kaiser Otto III. aus seiner Apokalypse in Bamberg. Bibelhandschrift 140. Fol. 59. (Ausschnitt.)

heißen. Die Erwähnung der Sclavania ist für uns sehr wertvoll, denn mit den Slaven hatte besonders Otto III. etwas zu tun und zwar im Jahre 996. Somit ist die Chronologie der Bilder mit größter Wahrscheinlichkeit die, daß das in Chantilly im Krönungsjahre 996 vor dem Slavensiege, die beiden andern nach diesem Jahre entstanden.

Dieser Zeitunterschied erklärt auch in höchst einfacher Weise die

Stirnlocken des Kaisers auf den beiden jüngeren Bildern, die sich genau so auf dem gleich zu behandelnden Bamberger Apokalypsenporträt und — angedeutet — auf dem als Kunstwerk sehr kläglichen italienischen wiederfinden.

Auf das Josephusporträt müssen wir noch wegen eines Momentes zurückkommen, das bisher die größte Verwirrung anstiftete.

Abb. 16. Kaiser Otto III. aus dem Codex 86 der Bibl. Capitolare zu Ivrea.

Wie bisher das Bild von Aachen Otto I., und das von Chantilly Otto II. zugeschrieben wurde, so das vorliegende Heinrich II. Daß alle von uns reproduzierten Miniaturen denselben Mann darstellen müssen, ist klar, deshalb müssen drei dieser Benennungen falsch sein. Für Otto I. war der Nachweis spielend zu erbringen, für den zweiten schwieriger, aber er gelang durch das Pariser Elfenbeinporträt, so-

daß die beiden Ottonen endgültig aus der Diskussion ausscheiden, für das Josephusbild liegt der Fall aber komplizierter. Ueber dem Haupte des Herrschers — auf unserer Abbildung 14 nicht lesbar — befindet sich nämlich die verblaßte Inschrift „Heinricus". Gottlob wissen wir, wie wir weiter unten sehen werden, ganz genau, wie Heinrich II. aussah und daß er gar nicht mehr in Frage kommen kann. Deshalb haben wir nur eine Erklärung für die sehr befremdliche Tatsache zu suchen, wie man dazu kam, ein Porträt Ottos umzunennen. Wie ich in meiner zitierten Monographie ausführte, geschah das zweifellos, weil Otto III. nach Fertigstellung des Porträts gestorben war. Um es nicht unbenützt lassen zu müssen, widmete man es seinem Nachfolger, ein Fall, der auch aus dem späteren Mittelalter Analogien hat und die geringe Bewertung der Physiognomie bei aller Porträtfähigkeit beweist.[75]) Uebrigens befindet sich das Josephusbild auf einem vorgehefteten aus anderm Pergament bereiteten Blatte, ist also nicht organisch mit dem Codex verbunden. Seine Erhaltung ist mangelhaft.

Hier müssen wir bemerken, daß der mittelalterliche Herrscher, der sich stets auf der Reise befand, an ein und demselben Orte von einer Rückkehr zur andern naturgemäß immer gleich gemalt wurde. Kam er viele Jahre nicht an denselben Ort, dann konnte es vorkommen, daß er dort noch als Jüngling in der Erinnerung — und den Porträts — fortlebte, während er längst zum Manne gereift war.

Das fünfte Porträt des Kaisers enthält der Bamberger Apokalypsencodex A. II. 42 (Bibelhandschrift 140), fol. 59b). Es ist ein Krönungsbild von nicht sehr feiner Ausführung aus der Vögeschen Malschule. Die sehr zierliche, übrigens wenn auch nicht in gleichem Grade sich auch auf den andern Porträts findende Gestalt läßt auf noch größere Jugendlichkeit schließen. Sonst gewinnen wir aus dieser Miniatur für die Ikonographie des Kaisers keine neue Kriterien, nur der Vorgang der Krönung durch die beiden Heiligen ist anders dargestellt.

[75]) Herrn Bibliothekar Dr. Fischer in Bamberg, dem ich für wertvolle Information sehr dankbar bin, konnte mich zur Bestätigung meiner Vermutung auf ein Gedicht in der Bamberger Handschrift Bd. IV. 20 (Kirchenväter Nr. 88) aufmerksam machen, das ebenfalls von Otto III. auf Heinrich II. umgeschrieben wurde. Einen ähnlichen Fall nannte mir Herr Professor Dr. Chroust. Die Mißachtung der körperlichen Erscheinung war noch im später Mittelalter so groß, daß Wenzel ohne weiteres das Porträtsiegel seines Vaters Karl IV. eine Zeitlang gebrauchte und nur den Namen änderte!

Das sechste endlich und letzte, das schlechteste, aber in gewisser Hinsicht wertvollste Bild ist das im Codex 86 der Bibliotheca Capitolare in Ivrea, das wir erstmalig publizieren. Es wurde 1001 oder 1002 gemalt und zeigt, um wie viel die Kunst Deutschlands damals die Italiens übertraf. Bei aller Mangelhaftigkeit dieses durch Inschrift für Otto III. beglaubigten und darum für uns ganz unschätzbaren Porträts, das die Krönung des Kaisers durch eine weibliche Heilige, wohl die Jungfrau Maria, veranschaulicht, lassen sich die früher gekennzeichneten Züge des Kaisers hier wiederfinden. Nur der Schatten um das Kinn ist etwas Neues. Zweifellos ist er eine Andeutung des bei einem Jüngling von 20 Jahren normalen Bartflaumes, wie sie sich auch auf seiner zwischen 998 und 1000 nachweisbaren Bleibulle findet.

Fassen wir die für die Ikonographie Otto III. gewonnenen Resultate zusammen, dann gewinnen wir folgendes Bild: der Kaiser war *jung* und *bartlos*, erst gegen das Ende seiner Regierung sproßte ihm *leichter Flaum* um das *spitze Kinn*. Sein Gesicht war *länglich-oval*, die Stirn von *Locken* bedeckt, die Nase gerade. Seine Haare waren *dunkel*, nämlich in Chantilly rotbraun, ebenso im Münchener Bilde, im Josephusporträt dunkelbraun und in der Apokalypse schwarz. Deshalb können wir auch auf dunkle Augen schließen, was bei der byzantinischen Mutter ohnehin große Wahrscheinlichkeit für sich hat. Die Figur des jugendlichen Herrschers war wahrscheinlich, wie die seines Vaters, zierlich.

Im allgemeinen ist die Uebereinstimmung zwischen den verschiedenen Porträts sehr erheblich, was eine nicht geringe Durchschnittshöhe der Kunst beweist. Allerdings haben wir mit Sicherheit nur etwa sieben, mit Wahrscheinlichkeit acht bis neun Porträtmerkmale feststellen können, also bedeutend weniger als bei den Porträts Karls des Kahlen. Dabei ist aber zu berücksichtigen, daß die glatten Züge eines Jünglings ebenso wie die weiblicher Personen der künstlerischen Bewältigung ungleich größere Schwierigkeiten bieten als die durchfurchten des bärtigen Mannes. Der Jugend gegenüber blieb unser Mittelalter noch sehr lange unbeholfen. Dann aber dürfen wir die verhältnismäßige Gleichwertigkeit der Miniaturen nicht gering veranschlagen. Schließlich kommt noch ein Faktor in Betracht: Während auf den früheren Porträts, von der Viviansbibel abgesehen, nicht der geringste Versuch gemacht wurde, Nebenpersonen zu individualisieren, vielmehr diese nicht nur unter sich, sondern auch mit der Hauptperson die größte Aehnlichkeit aufweisen,

Abb. 17. Kaiser Heinrich III. aus dem Münchner Cod. lat. 4452. Cim. 57 Fol. 2a. (Ausschnitt.)

finden wir jetzt, daß die Begleiter des Herrschers nicht nur ganz verschieden von diesem gebildet sind, sondern auch untereinander beträchtlich differieren. Damit soll natürlich nicht gesagt werden, daß

die hohen Würdenträger nunmehr porträtmäßig wiedergegeben werden — das dürfte sogar sehr unwahrscheinlich sein, um so mehr, als wir hier Typen begegnen, die uns aus andern Handschriften derselben Schule bekannt sind — vielmehr soll dieser unser Hinweis nur zeigen, daß man auch auf solche Nebendinge zu achten begann.

Waren wir von den besten Leistungen der Ottonischen Porträtmalerei um so mehr befriedigt, als sie ganz plötzlich und unvermittelt aufzutreten scheinen, so wird unser Urteil über die Kunst am Ende des ersten und bei Beginn des zweiten Jahrtausends noch günstiger bei Betrachtung der zahlreichen von Heinrich dem Heiligen erhaltenen Porträts. Die Mehrzahl von ihnen ist in der Technik aufs innigste mit den Ottonischen verwandt, wir werden aber später einigen begegnen, die alle bisherigen Kunstschöpfungen weit hinter sich lassen.

Beginnen wir mit dem Porträt Heinrich II. in Clm. 4452 (Cim. 57, fol. 2a). Wie schon Vöge in seinem vorbildlichen Werke bemerkt, zeigt hier der König — das Porträt ist vor der Kaiserkrönung im Jahre 1014 gemalt — eine nicht geringe Aehnlichkeit mit dem in der Vögeschule üblichen Typus des Hl. Joseph.[76]) Jedoch besteht ein nicht geringer Unterschied, der schon unserm Gewährsmanne auffiel: Heinrich trägt nämlich unverkennbar einen zottigen bezw. lockigen kurzen hellblonden Bart, der sich beim hl. Joseph nicht findet, und kleinen nach abwärts gerichteten Schnurrbart. Der Maler, der den Kaiser vielleicht nur vom Hörensagen kannte, bestenfalls aber aus dem Gedächtnis malte, hat wohl nur diese wenigen Porträtzüge festhalten wollen, wenigstens tun wir gut, uns bei diesem Bilde nicht zu sehr in die Einzelheiten zu versenken. Eventuell wäre es auch eine neue Bestätigung für unsere frühere Behauptung, daß man so viel als möglich kopierte. Bezüglich der Auffassung sei bemerkt, daß Petrus den König Christus zuführt, der ihm die Krone aufsetzt. Auf der andern Seite erscheint die Königin Kunigunde in derselben Weise von Paulus dem Erlöser zugeführt und von diesem gekrönt.

Das zweite Porträt Heinrichs finden wir im Kommentar zu Ezechiel in Bamberg (Bibelhandschrift 84, Cod. B, IV 11) als auf-

---

[76]) Vgl. „Malerschule" S. 112 ff. und S. 309. Unsere Abbildung ist die erste in Größe des Originales. Die Vermutung Vöges man habe den Kaiser mit bewußter Anspielung auf seine Ehe dem hl. Joseph verähnlicht, ist bestimmt irrig, da diese Legende erst viel später auftritt.

geklebtes Widmungsbild.[77]) Der Codex stammte aus der Dombibliothek. Es ist eine recht minderwertige Leistung, immerhin können wir auch aus ihr entnehmen, daß der Kaiser, dessen Höhe 18 cm beträgt, einen blonden, kurzen, gelockten Backenbart trug und — wie oben — einen Schnurrbart, der nach abwärts gerichtet war und in den Mundwinkeln beginnend die Oberlippe frei ließ. Die, wie oben,

Abb. 18. Heinrich II. aus dem Commentar zu Ezechiel in der Kgl. Bibliothek in Bamberg. (Cod. B. IV. Verkleinerter Ausschnitt.)

niedrige Stirn ist hier von Haaren fast ganz bedeckt die Nase ist leicht gekrümmt. Mag das Porträt auch mangelhaft sein, es zeigt ganz andere Züge wie das des Mönches, der dem Kaiser sein Werk

[77]) Unsere Abbildung ist nach der farbigen bei Jaeck „Viele Alphabete aus der Bibliothek Bamberg" I. Heft. Leipzig 1833, S. 4 hergestellt.

überreicht. Diese, nun die Regel bildende Verschiedenheit der Hauptperson von den Nebenpersonen hätte bei besserer Beobachtung niemals die Fiktion eines „typischen" mittelalterlichen Porträts entstehen lassen dürfen.

Abb. 19. Heinrich II. in seinem Evangeliar in Bamberg, Bibelhandschrift 95 (A. II. 46).

Das dritte Porträt Heinrichs befindet sich in seinem Bamberger Evangeliar (Cod. A. II. 46, Bibelhandschrift 95) und trägt die Umschrift „Heinricus rex pius". Ein besonderes Kunstwerk ist es nicht,

aber es ist zweifellos, wie schon Swarzenski erkannte, stark realistisch. Es zeigt den König älter als die früheren Bilder, mit denen es in den wesentlichen Zügen übereinstimmt. Auch hier ist die sich scharf von der Stirn abhebende Nase gebogen.[78])

Das vierte Porträt Heinrichs II. in seinem Evangelienbuch (Cod. Vaticanus Ottob. lat. 74, fol. 193 f.) ist ebenfalls im wesentlichen den vorgenannten ähnlich,[79]) mit kurzem Bart, Schnurrbart, gekrümmter Nase, niederer Stirn, die mit Locken bedeckt ist. Die Backenknochen treten hervor, die Wangen sind etwas eingefallen, das Gesicht gefurcht. Technisch übertrifft diese Miniatur bedeutend die vorgenannten. Wo diese Porträts entstanden, ist unbekannt. Das vatikanische jedenfalls in einem von Regensburg beeinflußten bayerischen Kloster. Teilweise gehören sie der Vögeschule an, aber auch diese ist nicht lokalisiert, wenn auch ihr verdienstvoller Entdecker zunächst die westlichen Rheingegenden, etwa Köln oder Echternach im Auge hat. Wie ich wahrscheinlich gemacht zu haben glaube — in meiner bereits genannten Studie in der „Altbayerischen Monatsschrift" — dürften die Malereien in Bamberg selbst, das wohl von St. Gallen aus mit kunstgewandten Mönchen besiedelt worden war, entstanden sein. Doch wir sind auf keine Hypothese angewiesen, wenn wir beweisen wollen, daß schon damals die Führung in der Porträtmalerei — wie auch in den Wissenschaften — Bayern gebührte, wenn daneben auch auf der Reichenau, in Trier, Fulda und Hildesheim — übrigens, wie Beissel nachgewiesen hat, einer künstlerischen Filiale Regensburgs — und anderwärts tüchtiges geschaffen wurde.

Da wir in den beiden weiter unten behandelten Porträts Heinrichs in Cim. 60 in München sowie im Vatikanischen so außerordentlich viel vollkommenere Kunstwerke als die ersten drei von uns erwähnten vor uns haben, und diese Miniaturen in Regensburg, das Vatikanische aber wohl in einem von dort beeinflußten Kloster entstanden ist, so sei hier, entgegen unserem Prinzip, uns auf Schulzusammenhänge einzulassen, doch ein flüchtiger Blick auf den künstlerischen Betrieb in dieser Residenz der Bayernherzoge geworfen.

Im letzten Jahrzehnt des ersten Jahrtausends hatte Regensburg die künstlerische Führung übernommen, um sie erst ein Jahrhundert später an Salzburg abzugeben, wie überhaupt im ganzen von uns

[78]) Unsere Abbildung ist die erste in Größe des Originales.
[79]) Abb. bei Beissel „Vatikanische Miniaturen" Tafel XVIII.

behandelten Zeitraume Süd- und Westdeutschland in ganz Europa — von Byzanz abgesehen — kulturell voran war. Infolge der — von anderer Seite fälschlich bestrittenen — byzantinischen Einflüsse entstand hier ein anderer Stil und wenn auch vielleicht die Porträtmalerei nicht nachhaltig beeinflußt wurde, so ist doch sicher, daß in den ersten Zeiten ganz vortreffliches geschaffen wurde.

Schon im Porträt des kunstsinnigen Abtes Ramwold (Rom-

Abb. 20. Abt Ramwold. Widmungsbild aus dem Münchner Cod. lat. 14000. (Ausschnitt.)

valdus), einem ganz frontal gehaltenen stehenden Repräsentationsbilde mit ornamentalem Charakter, tritt uns dieser neue Stil entgegen. Auch ohne detaillierte Untersuchung bezüglich der Aehnlichkeit — wir besitzen von ihm nur dieses eine — ist es sicher, daß die Miniatoren Arippo und Aribert hier (Clm. 14 000, Cim. 55) etwas sehr tüchtiges geschaffen haben. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß das sicher nicht in Regensburg gemalte gleich-

zeitige Porträt Liuthards[80]) im Aachener Evangeliar Ottos III. oder die Bilder Ottos selbst schlechter seien, wie wir uns überhaupt vor apodiktischen Urteilen hüten wollen. Schon beim Porträt Heinrichs des Zänkers, des Vaters des Heiligen, im Regelbuch von Niedermünster in Bamberg (Cod. Ed. II. 11) finden wir Züge, die großen Naturalismus verraten.[81]) „Ein eigenartiger persönlicher Ausdruck entsteht durch die Kahlheit, die über der Mitte der Stirn beginnt, während das Haar an den Seiten recht weit in die Stirn hineinwächst. Auch der schwache ungepflegte Vollbart, mit seiner herabhängenden, welligen Kontur, mit dem Schnurrbart, der die Oberlippe frei läßt und erst in den Mundwinkeln beginnt, ist ausdrucksvoll." Daß dies individuelle, auf Beobachtung beruhende Porträtmerkmale sind, liegt auf der Hand. Daß die verschiedene Personen darstellenden Porträts untereinander stark differieren, daß also von einem Typus bei nur halbwegs intensiver Beschäftigung mit unserer Frage gar keine Rede sein kann, sieht auch jeder unbefangene Beschauer. Uebrigens ist der Zänker *nicht* das erste Beispiel für diese Schnurrbartracht, der wir schon im Psalter Egberts begegneten und „die wir in der bayerischen und übrigen Kunst des südöstlichen Deutschlands von nun an in Bildern von Fürsten, Heiligen und Leuten aus dem Volke während des ganzen elften Jahrhunderts hindurch bis ins zwölfte hinein verfolgen. In dem Bilde unserer Handschrift ist der Typus noch nicht konventionell". Daß übrigens jeder Typus ursprünglich auf Beobachtung beruht, ist ohne weiteres klar; als porträtmäßige Züge dürfen wir aber die Merkmale nur dann betrachten, wenn sie, wie in vorliegendem Falle, noch nicht typisch geworden sind, denn nur dann wissen wir genau, daß sie auf individueller Beobachtung beruhen, während sonst ja gewiß die porträtierten Personen dieser oder jener in einer Zeit herrschenden Mode gehuldigt haben können, dies sogar sehr wahrscheinlich ist, immerhin aber noch die Möglichkeit besteht, daß der Künstler nach Analogie anderer Bilder dem zu Porträtierenden Züge verlieh, die er gar nicht hatte. Man denke nur an die hohen Stirnen und kleinen Ohren der heutigen Porträtmalerei!

Zunächst einige Worte über die Art der Menschendarstellung

---

[80]) Abb. bei Beissel, Tafel 2. Farbig bei Hefner-Altenek, I. Bd., Taf. 35.

[81]) Abb. bei Swarzenski, „Die Regensburger Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts" (Leipzig 1901), Tafel II, Nr. 4. Hier auch über den Vatikanischen Kodex S. 123 ff.

in Regensburg. Nach Swarzenski, dessen grundlegenden und vorbildlichen Untersuchungen ich hier folge, da ich sie voll bestätigen muß, ist die menschliche Gestalt im engen Anschlusse an das byzantinische Formenideal viel besser wiedergegeben als bisher, wenn wir vom bekannten Wiener Evangeliar Karls des Großen absehen. Der Kopf ist kleiner und dadurch die Gestalt schlanker, der Mund, klein und schematisch, wird durch „einen kurzen fast unbewegten Strich mit einem roten Punkt in der Mitte" gegeben, die Nase ist stets gerade, schmal und lang. Die Pupille der immer noch etwas zu großen, auch manchmal glotzenden Augen, strahlt im reinsten intensivsten Schwarz, sodaß das Auge die stärkste Wirkung ausübt, zumal unmittelbar daneben „ein reines, scharfes, pastoses Weiß in den Augensternen eingetragen" ist, ein bemerkenswertes Raffinement! Die schön gezeichneten Brauen sitzen noch meist zu hoch. Die Ansatzlinie des Bartes ist durch eine scharf markierte schwarze Punktreihe an den Wangen hervorgehoben, worin wir ein bestimmtes technisches Kennzeichen gegen Ende des 10. Jahrhunderts zu erblicken haben. Die Malweise ist pastos, das Fleisch gelblich-braun mit grünlichem Schimmer, an Wangen und Gesicht stört häufig ein leuchtendes Ziegelrot. Trotz des vielen Blau und Grün, das neben den weißen Lichtern im Gesicht verwandt wird, ist durchaus kein barbarischer Eindruck erweckt. Oechelhäuser[82]) macht mit Recht darauf aufmerksam, daß die grüne Untermalung — um eine solche handelt es sich hier genau genommen allerdings nicht, wohl aber um einen grünlichen Totaleindruck — bis ins Quattrocento die Regel bildet.

Dasselbe Regelbuch bietet auch ein Beispiel für die Darstellung einer weiblichen Persönlichkeit im Porträt der Aebtissin Uta, die zwar steif und eckig ist, aber recht gute Proportionen zeigt.[83]) Ein zweites Porträt einer Uta, die vielleicht mit der vorigen identisch ist, im Utacodex in München (Clm. 13601, Cim. 54)[84]), zeigt mit vorstehendem nur geringe Aehnlichkeit. Die Schwierigkeit, die weichen weiblichen Züge festzuhalten, ist dieselbe, wie bei bartlosen jugendlichen Gesichtern. Uebrigens ist das Alter recht gut veranschaulicht.

Die höchste Porträtleistung nicht nur Regensburgs, sondern dieses und der folgenden zwei bis drei Jahrhunderte veranschaulichen

[82]) „Die Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg", I. Bd., Heidelberg 1887, S. 41, Anm.

[83]) Abb. bei Swarzenski, Tafel III, Nr. 7.

[84]) Ebenda, Tafel XII, Nr. 29 cf. Haseloff in den Göttingischen gelehrten Anzeigen, S. 896 f.

Abb. 21. Kaiser Heinrich II. aus seinem Münchner Missale Cim. 60 Fol. 11a. (Ausschnitt.)

Abb. 22. Kaiser Heinrich II. aus seinem Münchner Missale Cim. 60 Fol. 11b. (Ausschnitt.)

die beiden Porträts im Münchner Missale Heinrichs II. (Cod. lat. 4456, Cim. 60, fol. 11a und 11b), die zwischen 1002 und 1014

gemalt wurden. Leider geben einfarbige Abbildungen, wie die unsrigen, keine rechte Vorstellung von der Schönheit dieser so oft und immer mangelhaft reproduzierten Malereien.

Das erste zeigt den König in edelster vornehmer Haltung stehend von vorn,[85]) das zweite ihn in sitzender Auffassung. Beide sind nach Technik und Naturwahrheit den besten karolingischen Erzeugnissen mindestens ebenbürtig, stehen aber durch Strenge des Stils und Selbständigkeit der Menschendarstellung zu ihnen im Gegensatz. In ihnen kommen die byzantinischen Einflüsse am deutlichsten zum Ausdruck.

Da beide Porträts vollkommen übereinstimmen, eine Tatsache, die mindestens die Sicherheit der zeichnenden Hand beweist, so können wir sie gemeinsam charakterisieren.

Das Haupt des Monarchen ist ziemlich dick und rund, die niedrige oder wenigstens nur mäßig hohe Stirn gewölbt, der Haaransatz bogenartig geschwungen. Die Backenknochen sind deutlich sichtbar. Das Kinn ist oval, umrahmt von kurzem blondem Vollbart, dessen Locken durch eigentümliche Zotten angedeutet sind, der kleine kirschenförmig-konventionelle Mund[86]) wird von einem kurzen blonden, leicht abwärts gerichteten Schnurrbart beschattet. Die schwarzen Augen sind noch übergroß, aber nicht mehr glotzend, sondern edel und frei blickend, ein Fortschritt, der wohl darauf zurückzuführen ist, daß das Weiße unter der Pupille verdeckt wurde. Die schön geschweiften Brauen sitzen noch etwas zu hoch, zwischen ihnen und dem obern Lid läuft eine Parallelfalte, unter den Augen ist ein kleiner Tränensack angedeutet. Die Nase ist schmal und an der Spitze leicht gekrümmt, wozu beim sitzenden Bilde eine kleine Abweichung nach links hinzutritt, während sie sonst in dieser Schule gerade zu sein pflegt; durch eine Vertiefung an der Wurzel hebt sie sich deutlich von der Stirn ab. Sie trägt wesentlich zu dem schönen vornehmen Gesichtsausdruck bei. Die Ohren sind immer noch viel zu klein und sitzen zu hoch. Die Körperproportionen sind ziemlich richtig, wenn auch der Kopf etwas zu kurz, Hände und Füße etwas zu klein sind. Daß man bei diesen Details nicht allzu genau blicken darf, ist ja klar. Daß

---

[85]) Ueber den im Abendlande selteneren Typus des stehenden Herrschers vgl. Swarzenski. Schon Konstantin der Große hat sich in seinem Palaste so malen lassen. Ueber den Codex sind Swr's vortreffliche Ausführungen S. 63 ff. zu Rate zu ziehen. Wie Lehmann behaupten kann, er reproduziere dieses ungezähltemale publizierte Bild zuerst, ist mir unverständlich.

[86]) Vgl. die sehr instruktiven Ausführungen Swarzenskis über die Bildung des Mundes in dieser Schule.

die Füße noch nicht mit der Sohle am Boden stehen, bedarf deshalb auch kaum einer Erwähnung, gelang diese Verkürzung doch nach Vasari bekanntlich erst Masaccio und der italienischen Renaissance. Uebrigens will es mir scheinen, als sei es auch jetzt noch gewinnbringender, das zu betonen, was dem Künstler gelang, als jedesmal auf die Mängel, etwa die noch krallenartigen Finger mit spitzen Enden, aufmerksam zu machen; denn wenn wir diese Porträts auch sehr hoch mit Rücksicht auf ihre Entstehungszeit bewerten müssen, so wäre es doch verfrüht, jetzt schon den Maßstab der reifen Kunst anzulegen.

Daß der Kaiserornat mit derselben Liebe behandelt ist, wie unter den Karolingern, beweist die hohe Bedeutung, die auch jetzt noch dem Stande beigemessen wird. Neben der Würde des Kaisers gelang es hier auch seine Person, den Menschen, für dessen körperliche Erscheinung man sich lebhaft interessierte, somatisch so zu kennzeichnen, daß er sich nicht nur von seiner Umgebung, sondern auch von seinen Vorgängern und Nachfolgern ganz charakteristisch unterscheidet. Das ist die hohe Bedeutung der Kunst dieser Zeit, besonders der Regensburger Schule, die zuerst in Deutschland Porträts schuf, auf denen die Tatsache der Individualität gerade so stark betont ist, wie die des Herrschers.

Das siebente und letzte malerische Porträt Heinrich II. ist im Cod. Liturg. 53 (Ed. III. 12, fol. 2b) enthalten. Dieses bedeutende Kunstwerk, auf das mich Herr Bibliothekar Dr. Fischer aufmerksam machte und das wir erstmalig veröffentlichen, ist den Regensburger Bildern durchaus ebenbürtig und von erstaunlich individuellem Ausdruck. Wo der Codex für das Bamberger Domstift gemalt wurde, steht nicht fest, jedoch ist es wahrscheinlich, daß dies in Bamberg, wo man den Kaiser zu sehen oft genug Gelegenheit hatte, selbst geschah. Jedenfalls ist die Verwandschaft unseres Codex mit den Gebetbüchern des hl. Heinrich und der hl. Kunigund[87]), die zwischen 1009 und 1012 entstand, sehr groß.

Unleugbar weist unser Porträt verschiedene Abweichungen von dem Regensburger auf, so vor allem den größeren Mund, die schmaleren Backen, die gelichteten Haare usw. Mit anderen Worten, es stellt den Kaiser in höherem Alter dar. Denn daß er es ist, kann keinem Zweifel unterliegen. Die Augen-Nasenpartie ist genau

[87]) A. II. 54. Liturg. Hsch. Nr. 7 und A. II. 55. Liturg. Hsch. Nr. 8 in Bamberg.

Abb. 23. Kaiser Heinrich II. aus der Bamberger Liturgischen Handschrift Nr. 53 Fol. 2b.

die gleiche, wie auf dem sitzenden Porträt, sogar mit der kleinen Krümmung der Nasenspitze, der Bart ist blond, kurz und lockig, die Backenknochen treten hervor, usw.

Nehmen wir nun zu den vorerwähnten noch die Merkmale aus dem letzten Porträt hinzu, dann gewinnen wir folgendes Bild von der körperlichen Erscheinung des Kaisers: Er war ein schöner Mann mit edel geschnittenen Zügen. Sein wohl ziemlich dickes und rundes Haupt war mit blonden, wohl gelockten Haaren bedeckt, deren schöner bogenförmiger Ansatz die mäßig hohe Stirn nach oben begrenzte. Das Gesicht war länglich-oval, die Augen wahrscheinlich hell[88]) und von feinen Brauen beschattet. Die schmale, leicht gekrümmte und etwas an der Spitze gebogene Nase, durch eine Einsenkung deutlich von der Stirn geschieden, gab seinem Antlitz etwas Vornehmes. Ein kleiner, nach abwärts gerichteter blonder Schnurrbart beschattete den Mund, während ein blonder, kurzer, gelockter Vollbart das ovale Kinn[89]) umrahmte. Die Backenknochen waren deutlich sichtbar. Vielleicht hatte er auch einen kleinen Mund und kleine Tränensäcke. Die Haare trug er auf allen Porträts kurz.

Wenn wir die individuellen Merkmale zusammenzählen, dann ergeben sich mit Bestimmtheit etwa zwölf, mit Wahrscheinlichkeit noch mehr, bis etwa achtzehn. Trotzdem wollen wir aber selbst die Aehnlichkeit der Missaleporträts nicht höher veranschlagen als die der beiden besten Karls des Kahlen, denn es ist doch ein gewaltiger Unterschied, ob Bilder, die wie diese von verschiedenen Künstlern stammen, so große Uebereinstimmung zeigen, oder ob dies bei solchen aus derselben Hand der Fall ist.

Die Vermutung, daß etwa von uns den Missaleporträts zu großer ikonographischer Wert beigemessen würde, muß deshalb abgewiesen werden, weil sowohl die andern Bilder von Cim. 60, als auch die sehr zahlreichen vom Cod. lat. 15713 (München), der stilistisch

[88]) Ich nehme an, daß sie hell waren, da sonst sicher vom Maler Schwarz gewählt worden wäre. Was die Stirn anlangt, so wollen wir auf sie kein Gewicht legen, da sie auf einigen Porträts von der Krone bedeckt wird. Auch die blonde Farbe des Schnurrbartes verdient keine Berücksichtigung, da sie auch gewählt worden wäre, wenn sie beträchtlich von der des Bart- und Kopfhaares differiert hätte.

[89]) Ich kann im Widerspruch zu Riehl den länglich-ovalen Kopf Heinrichs nicht für eine Eigentümlichkeit des Künstlers ansehen, um so weniger, als auf Abb. 23 Heinrich allein ein langes Gesicht hat, während das Gesicht der beiden Geistlichen ganz rund ist.

die größte Verwandtschaft mit diesem zeigt, ja vielleicht zum Teil vom selben Meister stammt, außerordentlich verschiedene Typen aufweisen, keines aber bis auf die Kopfform und den grünlichen Fleischton mit den Porträts übereinstimmt. Der gelockte Vollbart — die Locken durch Zotten angedeutet — findet sich hier nirgends, während er auf sämtlichen Porträts wiederkehrt. Ferner hat in Cim. 60, fol. 15^{v} der gekreuzigte Christus eine ausrasierte Oberlippe, woraus hervorgeht, daß diese damals schon Mode war. Wenn Heinrich trotzdem im Missale den normalen Schnurrbart trägt, so kann man daraus folgern, daß er — entgegen seinem Vater — dieser Mode damals nicht oder noch nicht huldigte. Was nun die Abweichungen der andern Porträts von denen im Missale und in Liturg. 53 anlangt, so erklärt sie sich, abgesehen von ihrem großen Können, zwanglos dadurch, daß der Regensburger und Bamberger Künstler den Kaiser gut kannte — er wird ihnen wohl auch Sitzungen gewährt haben — während die in anderen Klöstern malenden Miniatoren ihn zwar auch kannten, aber die flüchtigeren Besuche ihnen nur erlaubten, die wichtigsten Merkmale festzuhalten, das andere aber nach dem trügerischen Gedächtnis auszufüllen zwangen. Die wesentlichsten Merkmale stimmen jedoch bei allen Porträten überein, sodaß es sich nur um geringfügige Differenzen bezw. um mehr oder weniger von Porträtzügen handelt.

Merkwürdig ist, daß der Kaiser im stehenden Porträt schwarze, im sitzenden aber rotbraune Augen hat. Daraus können wir folgern, daß man auf die Augenfarbe noch kein großes Gewicht legte, was auch dadurch bestätigt wird, daß in der ganzen Kunst dieser Jahrhunderte sich *nirgends* ein blaues Auge findet. Andrerseits spricht die Tatsache, daß der Künstler nicht einfach bei dem konventionellen schwarzen Ton blieb, dafür, daß die Augen Heinrichs seinem Barthaare entsprechend hell waren. Hingegen war man sich schon bewußt, daß das blonde Haar zum Germanen gehört, wenigstens wandte man die Haarfarbe auch bei Idealfiguren oft mit Ueberlegung an.[90]) Bezüg-

[90]) Die Huldigungsfiguren auf den Porträts Otto III. mögen das bezeugen. Der Bamberger Josephus hat die „Sclavania", weiße Haut und blondes Haar, die Gallia braune Haut und schwärzliches Haar, die Germania weiße Haut und braunes Haar, die Italia braune Haut und rotes Haar. Im Clm. 4453 hat die Germania hellblondes Haar und helle Haut, usw. Man war sich nicht richtig klar, daß blonde Haare mit heller, dunkle mit dunkler Haut in der Regel zusammentreffen. Vgl. auch die spätere Notiz, daß Heinrich III. schwarz, aber *doch schön* war.

lich der Haarfarbe dürfen wir deshalb den damaligen Porträts schon Glauben schenken, wenn auch sicher feinere Unterscheidungen, etwa zwischen hell- und dunkelblond, strohgelb usw., noch nicht beachtet wurden, so sind z. B. Heinrichs Haare im Clm. 57 und 60 heller blond als auf den anderen Porträten, blond sind sie aber überall. Das blieb noch jahrhundertelang so und zwar nicht nur in Porträts aus verschiedener Zeit, wo ein Wechsel der Haarfarbe sich mit den Jahren einstellt, sondern auch in Bildnissen. Zum Beispiel zeigt ein Salzburger Evangeliar aus dem 12. Jahrhundert (Clm. 15903) auf fol. 94b Christus mit grünlichem runden Vollbart und Lockenkopf, auf fol. 96b mit rotbraunem Haupthaar und auf fol. 102b mit gewelltem braunen Haar und einem in zwei gewellten Enden auslaufenden braunen Vollbart. Dieser Wechsel in der Wiedergabe einer Person ist zugleich ein Beispiel für die Abneigung gegen Typenbildung, die jetzt noch in stärkster Ausbildung besteht, ein Zeugnis für die immer noch recht geringe Bewertung der Physiognomie.

Während nämlich Christus im Egbertcodex meist jugendlich und bartlos erscheint, zeigt z. B. die Tafel XXI ihn bärtig. Auch vom hl. Emmeram, Regensburgs Schutzpatron, hat sich kein Typus ausgebildet, wie ein Vergleich seiner Bildnisse im Evangelienbuche Heinrichs IV. (Krakau, Domschatz Cod. 208), etwa mit dem im Boetius (Clm. 14272) beweist. Hingegen sucht man in derselben Handschrift und oft auch in derselben Malschule die Evangelisten und Heiligen zu individualisieren vornehmlich durch verschiedene Frisur, Haaransatz und Tonsur. In der Regel aber schuf jeder Künstler seinen eigenen Idealtypus, den er, wenn er wollte, sehr gut festhalten konnte. So gleicht z. B. der hl. Rodpertus im Salzburger Clm. 15902 auf fol. 76b genau dem auf fol. 127. Wenn aber Beissel[91]) meint, Petrus erscheine seit 1000 als Greis, Paulus mit langem spitzen, Johannes ohne Bart, so kommt das gewiß vor, ist aber *keine* feststehende Regel; z. B. hat in dem herrlichen aus Salzburg stammenden Clm. 15902 auf fol. 113 Petrus, der durch die Uebergabe des Schlüssels kenntlich gemacht ist, einen blauen (greisenhaften) Vollbart, Paulus hingegen petrinische Tonsur und langen Bart. Das Werk ist erst ca. 1200 entstanden!

Bei dieser Abneigung gegen Typenbildung und Gleichgültigkeit

---

[91]) „Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim", S. 27. Auf Tafel 4 Porträt Bernwards. Hier sei bemerkt, daß die Porträtmalerei in Hildesheim, einer künstlerischen Filiale Regensburgs, nichts Ersprießliches leistete.

gegen die Physiognomie ist doppelt beachtenswert, daß sich für Heinrich II. ein Typus herausgebildet hat, der seiner authentischen Erscheinung nahe verwandt ist. Zum Beispiel im Bamberger Cod. E. III, 25 (Abb. bei Chroust, Monumenta Palaeograph., XXI. Lief., Taf. 8) oder im Graduale E. III, 6 oder in der Gurker „Vita" im Archiv des Kärntner Geschichtsvereins in Klagenfurt. Sehr bemerkenswert ist, daß schon im Münchner Evangeliar Otto III. der Versuch gemacht wird, die jüdische Physiognomie — z. B. in der Szene der Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel — in ihren charakteristischen Merkmalen festzuhalten. Desgleichen im Echternacher Evangeliar zu Gotha, z. B. in der Szene von den Arbeitern im Weinberg. Ein Beweis für den zunehmenden Realismus.

Die infolge der innigen politischen Beziehungen zu Byzanz in diesem Zeitraume ganz naturgemäße Einwirkung der östlichen Kultur auf die abendländische zeigt sich auch im Kostüm. Schon Karl der Kahle hatte mit der griechischen Kleidung geliebäugelt, allerdings ohne nachhaltige Wirkung, Otto II. ist auf seiner Elfenbeintafel im Hotel de Cluny (Paris) ganz griechisch gekleidet, freilich steht es nicht fest, wo das Kunstwerk entstand, wahrscheinlich in Unteritalien; hingegen berichtet Widukind ausdrücklich von Otto I., daß er die deutsche Tracht beibehielt. Otto III. aber trägt auf seinem Porträt in Chantilly sowie auch im Münchner bereits die lange griechische Tunika („Dalmatika"), während seine Umgebung noch in der alten einheimischen kurzen Tunika erscheint. Daraus geht hervor, daß eine Verschmelzung der orientalischen mit den einheimischen Einflüssen noch nicht stattgefunden hatte, diese erfolgte erst unter Heinrich II., wie in der Tracht, so auch in der Kunst.

Wenn wir auch in den sehr zahlreichen Porträts dieser Zeit, die natürlich von verschiedener Güte sind, noch keine seelische Belebung finden, so ist doch erwähnenswert, daß wir die ersten Ansätze dazu in Idealbildern antreffen, so im Markus des Egbertkodex; allerdings stimmt das Entsetzen, das seine hochgezogene Stirn und Brauen verraten, nicht überein mit den auf Unwillen deutenden abwärts gezogenen Mundwinkeln. So entsteht eine grimassenhafte Verzerrung, denn beide Mimiken harmonieren nicht zusammen.

Nach dem Tode Heinrichs II. sank die Kunst schnell von ihrer Höhe, jedoch wurden noch bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts einige nicht zu unterschätzende porträtistische Leistungen hervorgebracht. Besonders von Heinrich III. besitzen wir eine Reihe guter Miniaturenporträts, sodaß wir um so lieber auf sie näher eingehen, als man

unbegreiflicherweise ihn bisher noch häufig mit Heinrich II., mit dem er kaum eine entfernte Aehnlichkeit besitzt, verwechselte. Würde man ihn von seinem Vater Konrad II. nicht unterscheiden können, so wäre das verständlich, denn schon ein Lorscher Kleriker schreibt in einem gleichzeitigen Briefe, daß die beiden sich sehr glichen. Immerhin können wir auch bei Konrad die unterscheidenden Merkmale: „einen straffen, mehrfach geteilten Vollbart und einen mächtigen Schnauzbart mit herabhängenden Enden"[92]) feststellen. Freilich müssen wir uns hier mehr auf Bullen und Siegel, die in dieser Epoche besonders gut hergestellt wurden, stützen, als auf die malerischen Porträts, von denen wir nur eines als Fresko im Dom von Aquileja und eines im Codex Aureus im Escorial besitzen.

Doch gehen wir nun auf die malerischen Porträts Heinrichs III., von denen sich eines als Fresko und sechs in Handschriften erhalten haben, näher ein!

Das älteste Bild Heinrichs befindet sich auf dem vorgenannten Fresko im Dom zu Aquileja und stellt ihn als Kind dar, ist also für uns ziemlich bedeutungslos. Das Evangeliar dieses gewaltigen Mannes, das, aus dem Dom in Goslar stammend, jetzt sich in Upsala befindet,[93]) enthält zwei Porträts von ihm. Auf dem ersten Widmungsblatt ist er dargestellt mit sehr langem, spitz zulaufenden Gesicht, langem spitzen Bart, Schnurrbart, der die Oberlippe frei läßt, und gebogener Nase. Sein Bart ist hellbraun (nach Beissel). Auch seine Gemahlin befindet sich auf dieser Miniatur, während er auf dem zweiten Widmungsblatt allein erscheint, das Evangeliar den Schutzheiligen des Goslarer Domes überreichend. Soweit sich aus der stark verkleinerten Reproduktion bei Beißel entnehmen läßt, stimmen beide Porträts vollkommen miteinander überein.

Auf dem ersten Widmungsbilde begegnet uns insofern eine neue Auffassung, als der Kaiser und die Kaiserin Agnes dargestellt sind,

---

[92]) Nach Brunner (S. 16), auf den hier — trotz der großen Verschiedenheit unserer Methoden und Ergebnisse — nochmals verwiesen sei, auch bezüglich der sich dort findenden Literatur und seiner Angaben über die Entstehungszeit des weiter unten behandelten Codex Aureus im Escorial.

[93]) Vgl. Stephan Beissel, „Das Evangelienbuch Heinrichs III. aus dem Dom zu Goslar" mit guter Reproduktion des 1. Widmungsbildes (fol. 3 b) als Tafel und sehr stark verkleinert des 2. auf Seite 7. — Abb. Heinrichs III. und seiner Gemahlin aus dem Codex Aureus im Aufsatz von Escudero de la Peña im „Museo Espagnol de Antigüedades", Bd. V, S. 503—515.

wie sie sich, in der Rechten ein Szepter haltend, vor Christus verbeugen, der in der Mandorla thronende Heiland aber ihnen wohl segnend die Hand auf die Krone legt. Augenscheinlich ist die Komposition der oben erwähnten Elfenbeintafel mit den Porträts Ottos II. und der Theophanu im Clunymuseum entnommen, wo ebenfalls Christus seine Hände dem Kaiserpaar auf die Kronen legt, verraten also nicht nur die Nachwirkung byzantinischer Einflüsse, sondern legen auch Zeugnis ab von der großen Mannigfaltigkeit, in der man in der Malerei die Herrscher darzustellen pflegte. Damit soll aber keineswegs geleugnet werden, daß sich in der Auffassung, aber auch nur hier, Typen nachweisen lassen. Wir haben um so weniger Veranlassung, auf diese Frage näher einzugehn, als sie schon häufig untersucht wurde, ja, als sie das einzige Moment war, auf das bisher bei mittelalterlichen Porträts geachtet wurde.

Das dritte Miniaturenporträt Heinrichs ist im Codex Aureus im Eskurial enthalten, jener prächtigen Handschrift, die nach Vöge in Echternach gemalt wurde. Auch hier hat der König, der mit seiner Gemahlin Agnes in ganz ähnlicher Auffassung wie im Goslarer Evangeliar erscheint — der Codex ist danach vor seiner Kaiserkrönung 1046 entstanden — das spitze Gesicht, den langen spitz zulaufenden Bart, einen spärlichen, die Oberlippe frei lassenden Schnurrbart, der ihn ganz charakteristisch von seinem Vater unterscheidet, und eine sehr stark gebogene Nase, stimmt also in allen Merkmalen mit den vorigen Porträts überein. Die Haar- und Bartfarbe ist dunkelbraun bezw. schwarz, und diese Farbe ist die richtige. Denn er war nach Lampert von Hersfeld „negro sed venusto aspectu", eine sehr bezeichnende Bemerkung, nicht etwa, weil er hier als schwarz bezeichnet wird, sondern weil ausdrücklich hervorgehoben wird, daß er trotzdem schön war. Daraus geht hervor, daß blond allein dem Schönheitsideal entsprach. Wenn wir trotzdem so oft dunklem Haar und immer dunklen Augen — die sich doch, wie uns die Anthropologie lehrt, fast nur bei dunklen Haaren finden, sodaß also helle, besonders blaue Augen dem blonden Ideal entsprochen haben müssen — begegnen, so ist das eine neue Bestätigung für unsere Behauptung, daß die Farbe zu den Merkmalen gehört, die man mit besonderer Hartnäckigkeit den Vorlagen entnahm.

Derselbe Codex enthält noch das vierte Porträt, ein Brustbild, wie alle bisherigen durch Umschrift beglaubigt, von dem ich mir keine Abbildung verschaffen konnte.

Das fünfte und sechste Porträt Heinrichs III., das wir erst-

malig publizieren,[94]) entstammt seinem Evangeliar in der städtischen Bibliothek in Bremen und ist für einen Heinrich beglaubigt. Man schwankte zwischen Heinrich II. und III., wird das aber nach unserer Untersuchung wohl nicht mehr tun. Denn beide Porträts, wiewohl kleiner als die vorgenannten und auch technisch nicht so gut, überdies an anderem Ort und von anderen Händen gemalt, stimmen in allen wesentlichen Merkmalen mit den obigen überein. Nur daß der Kaiser auf fol. 249 der Handschrift die charakteristische starkgebogene Nase

Abb. 24 und 25. Heinrich III. Aus seinem Bremer Evangeliar. Fol. 6 und 249.

nicht hat. Bemerkenswert ist, daß Heinrich auf dem einen Porträt hellrotes, auf dem andern hingegen grauschwarzes Haar hat. Daraus geht schlagend die immer noch andauernde Gleichgültigkeit den wirklichen Farben gegenüber hervor. Die Augen sind, wie immer, schwarz.

[94]) Die Abbildung verdanke ich der gütigen Vermittlung des Herrn Bibliothekar Professor Dr. Seedorf in Bremen. Ueber den Codex vgl. Beissel, „Die Handschrift des Kaisers Otto", S. 28 ff.

Vielleicht sind auch diese Porträts nur von einem flüchtigen Kenner des Kaisers geschaffen.

Nicht unerwähnt soll bleiben, daß die Kleidung auf allen Bildern eine andere ist, wie wir auch bei den Porträts Heinrichs II. große Variationen beobachten konnten. Das zeugt für Beobachtung auch solcher Details, beweist auch, daß die verschiedenen Porträts nicht wie einige der Ottos III. auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen, sondern vielmehr sämtlich *selbständiger* Beobachtung entspringen. Um so höher ist die Aehnlichkeit zu bewerten, die — vom mir unbekannten Brustbilde und dem Kinderbilde abgesehen — sich auf folgende Punkte erstreckt: *alle* Porträts stimmen überein in: dem langen, spitz zulaufenden Gesicht, dem langen, straffen, spitzen oder doch nur leicht gewellten Bart, dem kurzen Schnurrbart mit ausrasierter Oberlippe, also in acht Merkmalen. Vier Porträts haben außerdem die starkgebogene Nase und den braunen Bart, dessen Nuancen allerdings zwischen hell und ganz dunkel differieren. Wir kommen also auf zehn Porträtmerkmale, an deren Hand sich Heinrich III. von dem zweiten seines Namens ganz sicher unterscheiden läßt. Die wesentlichsten Unterschiede sind: langer spitzer, straffer Bart, dem bei Heinrich II. ein kurzer gelockter gegenübersteht. Hier ist die Farbe dunkel, dort blond. Beide haben Nasen von ganz verschiedener Bildung, und die Glabella ist bei Heinrich II. scharf markiert, beim dritten seines Namens hingegen ist kein Ansatz bemerkbar. Vielleicht ließen sich die trennenden Züge noch vermehren, aber auch jetzt wird wohl niemand mehr diese Kaiser verwechseln. Wir haben dieses Beispiel durchgeführt, um zu zeigen, mit welch vorschnellen Urteilen man sich bisher begnügte, solange man sich weder über das Wesen des Porträts klar war, noch sich der Mühe unterzog, das Material zur Vergleichung herbeizuschaffen.

Was die Porträtfähigkeit weiblichen Personen gegenüber betrifft, so bestand eine solche natürlich auch, nur daß es uns hier viel schwerer fällt, die Details festzustellen. Immerhin sei bemerkt, daß im Codex Aureus des Eskurial — nach Brunner, dessen Untersuchung mir zwar erst während der Drucklegung dieses Buches bekannt wurde, aber noch rechtzeitig, um sie benutzen zu können — Gisela, die Gemahlin Konrads II., eine gebogene Nase und rundes Gesicht, Agnes gerade Nase und schmäleres Gesicht hat. Ebenso ist die Kaiserin auch im Evangeliar von Goslar porträtiert, was um so bemerkenswerter ist, als stets der auf demselben Blatt befindliche Kaiser Heinrich III. die starkgebogene Nase zeigt. Aus dieser Tat-

sache geht nicht nur hervor, daß man auch bei weiblichen Personen auf Gesichts- und Nasenform sah — dazu die Altersbezeichnungen berücksichtigte —, sondern, was vielleicht noch wichtiger ist, daß verschiedene Künstler der starken Versuchung, die Nase schematisch bezw. in beiden Fällen gleich zu zeichnen, widerstanden. Das zeigt von einer nicht zu unterschätzenden Durchschnittshöhe des Wirklichkeitssinnes trotz sinkender Technik. Denn Werke wie die Missalebilder wurden nicht mehr geschaffen; vielleicht ist es auch unbillig, diesen Maßstab an die anderen Produkte zu legen, denn hier haben wir es zweifellos mit einer ganz überragenden Künstlerindividualität zu tun.

Aber auch wenn wir der Genialität dieses Meisters volle Gerechtigkeit widerfahren lassen und nur den guten Durchschnitt berücksichtigen, dann läßt sich ein langsames Sinken der Kunsttätigkeit und der Porträtfähigkeit schon in den letzten Jahren Heinrichs III. nicht verkennen. Bald sollte ein so rapider Sturz alles künstlerischen Schaffens folgen, wie ihn die deutsche Geschichte seit den letzten Tagen der Karolinger nicht mehr erlebt hatte und wie er sich auch in solchem Grade kaum mehr wiederholte.

Wir müssen jetzt noch zur Konstatierung der Aehnlichkeit versuchen, eine Skala der Merkmale aufzustellen.

Sämtliche Porträts Otto III. sind *jung, bartlos*, mit *länglich-ovalem Gesicht, spitzem Kinn, braunen Haaren* und *gerader Nase*. Mithin haben sie alle sechs gemeinsame Merkmale. Dazu kommt auf einem der leichte Flaum als naturgemäße Berücksichtigung seines Eintritts ins Jünglingsalter und bei der Mehrzahl die Locken auf der Stirn, also 7. Beim Porträt von Ivrea ist die Nase leicht gekrümmt, was aber wohl durch unsichere Federführung veranlaßt ist. — Gemeinsame Merkmale bei allen Porträts Heinrich II. sind: der *kurze, gelockte, blonde Bart*, der *kleine Schnurrbart*, der, nach *abwärts gerichtet*, bei allen — mit Ausnahme der Regensburger[95]) — den *Mund frei läßt*, und das *ovale Untergesicht*, also 7, wie bei Otto III. Sehen wir nun vom Porträt im Clm. 4452, das nur einen bereits bestehenden Typus abwandelt und deshalb wenig Wert besitzt, ab, dann gewinnen wir durch das Porträt im Ezechiel (Abb. 18) die *schmale gebogene*

[95]) Wir können hier deutlich das Ringen der Mode um die Alleinherrschaft verfolgen. Augenscheinlich bildete die ausrasierte Oberlippe schon die Regel, deshalb gab man sie dem Kaiser ohne weiteres. Ob er trotzdem den Schnurrbart wachsen ließ, wie es die Missaleporträts zeigen, ist sehr möglich. Vielleicht machte er zunächst die Mode nicht mit, dann (Liturg. 53) schloß er sich ihr an.

Nase, somit 9 individuelle Merkmale. Dieses technisch rohe Bild, sicher in einem Kloster entstanden, wo man den Kaiser wohl persönlich kannte, aber nur schlecht malen konnte, sodaß es als Beispiel „nationaler Malerei" gelten kann, wird durch die folgenden an Porträttreue wesentlich übertroffen. Deshalb dürfte auch auf die in die Stirn gekämmten gelockten Haare nicht viel Gewicht gelegt werden, da die besseren Bilder diesen Zug nicht aufweisen. Das Porträt im Bamberger Evangeliar (Abb. 19) und das Vatikanische ergänzt die bisherigen individuellen Züge durch den *scharfen Nasenabsatz* und die *starken Backenknochen* auf 11. Uebereinstimmend finden sich dann noch als 12. Zug in den drei besten Porträts (Abb. 22 und 23) die *leichte Biegung der Nasenspitze*. Darüber hinaus sind an den besten Porträts — den beiden Regensburgern und den in Liturg. 53 —, die noch eine Reihe von Details bringen, auch ziemlich viele Differenzen, die sich nicht durch Altersunterschiede erklären lassen, nachweisbar. So der verschieden geformte Mund und Kopf, die größere Gesichtsbreite in den Missalebildern usw. Welchem der Bilder wir mehr Glauben schenken wollen, liegt in unserem Ermessen. Ueber die 12 bezw. wenn wir die kurzen Haare mitzählen 13 durch Vergleich festgestellten Merkmale hinaus lassen sich mit Bestimmtheit keine weiteren konstatieren, wohl aber können wir mit Wahrscheinlichkeit die Zahl auf etwa 18 erhöhen. Doch das sind an Spielereien grenzende Bemühungen, von denen wir uns fernhalten wollen.

Wir haben bei Otto III. weniger, bei den besten Porträts Heinrichs II. etwa gleichviel Porträtmerkmale wie bei denen Karls des Kahlen konstatieren können, sodaß sich die absolute Höhe der Bewältigung der Wirklichkeit nicht gehoben hat. Hingegen waren die Bilder Karls sämtlich an den Brennpunkten künstlerischen Schaffens von ersten Meistern gemalt worden, während einige Heinrichs aus bescheidenen Ateliers hervorgegangen waren. Trotzdem verraten sie nicht geringe Beobachtung. Deshalb können wir folgern, daß *das Interesse an der Persönlichkeit jetzt in weitere Kreise gedrungen, volkstümlicher geworden ist*. Besonders ist ein *Fortschritt der Haarfarbe* gegenüber, die von *allen* Künstlern berücksichtigt, wenn auch nicht immer richtig getroffen wird, zu konstatieren. *Wir stehen bei diesen rein deutschen Porträts auf dem Kulminationspunkte frühmittelalterlicher Deckfarbenmalerei.*

IV.

Verfall der Deckmalerei. Der neue zeichnerische Stil.

Schon seit der Mitte des 11. Jahrhunderts macht sich ein schnelles Sinken der künstlerischen Produktion bemerkbar, was sich äußerlich schon dadurch dokumentiert, daß wir von Heinrich IV., trotz seiner fünfzigjährigen Regierung, nur ein einziges beglaubigtes gleichzeitiges Jugend-Porträt, und dieses noch dazu aus Italien, besitzen.[96]) Allerdings sind noch nicht alle Herrscherporträte hinreichend untersucht, eine Arbeit, die weniger die Kräfte, als die Mittel eines Einzelnen übersteigt, trotzdem aber manche staatlich geförderte Publikation an Vordringlichkeit weit übertrifft.

Wir dürfen die Zeit von 1050 bis etwa 1130 überhaupt als den Tiefstand deutscher Malerei bezeichnen, wenn auch vereinzelt noch Tüchtiges geschaffen wurde.

Mit dem Ausgang des Jahrhunderts blüht Regensburg ab, nachdem es in weitem Umkreise Deutschland, besonders Bayern, befruchtet hatte.[97]) Salzburg tritt an seine Führerstelle, um sie das ganze 12. Jahrhundert zu behaupten. Jetzt gegen 1150 mit dem Aufschwung der deutschen Ritterdichtung mehrt sich wieder allerorts die künstlerische Produktion, und wenn sich auch die Porträtmalerei nicht über die Missalebilder erhebt, so kommt jetzt doch ein neuer Stil auf, der neben der Deckfarbentechnik blüht und in steigender Menge und Güte eine stellenweise sehr naturalistische Porträtkunst entwickelt.

---

[96]) In der Bibel, die Heinrich IV. dem Kloster Hirsau schenkte (Clm. 13001). Es ist Brunner, auf dessen fleißige Zusammenstellung der Herrscherporträte nachdrücklichst verwiesen sei, entgangen.

[97]) Vgl. die vortreffliche Untersuchung von B. Riehl, „Zur bayrischen Kunstgeschichte", München 1885. Besonders Abt Ellinger von Tegernsee (1017 bis 1056) hat durch sein häufig kopiertes Evangeliar (Clm. 18005, Cim. 163) bahnbrechend gewirkt.

Schon Lind[98]) hat auf die beiden nebeneinander herlaufenden Richtungen hingewiesen. Die eine, mehr byzantinisierende, die sich aber auch von der Regensburger Kunst nach und nach entfernt, bezeichnet er folgendermaßen: „Die ausgebildete Malerei mit Deckfarben, scharf gezeichneten Umrissen, Goldgrund, schematischer Ornamentation . . . charakterisiert diese Richtung, die durch idealistisches Aufstreben und innerliche Empfindung die überlieferten Formen trotz ihrer Strenge veredelt und verfeinert." Die andere — wir sehen, es ist genau die von Lamprecht vorgenommene Scheidung — minder gefällige und glänzende, unserer Bauernkunst vergleichbare, realistische, die sich in den nun sehr zahlreich werdenden illustrierten Romanen fast allein findet, zeichnet die Figuren in schwarzen, roten, violetten oder braunen Umrissen auf farbige Gründe oder auf das rohe Pergament. „Die Zeichnungen sind schlicht und einfach, die Bewegungen lebhaft, der Ausdruck wirksam, dabei ist die technische Ausführung wenig hindernd und gestattet dem Künstler Freiheit und eine gewisse Leichtigkeit, es entwickelt sich ein lebendig dramatischer Vortrag, dabei kommen wohl auch barbarisch rohe Gestalten und Fehler gegen den körperlichen Organismus vor. Es kann eine Fülle von Lebensbeziehungen und dessen wechselnde Verhältnisse zum Ausdruck gebracht werden, was bei einer mehr durchgebildeten Form nicht leicht möglich gewesen wäre." Diese Frage ist für uns zu wichtig, als daß wir auf sie nicht eingehen müßten.

Während in der karolingisch-ottonischen Kunst die Zeichnung keine allzugroße Bedeutung hat, sodaß Vöge sehr treffend sagen konnte, „der Kontur scheidet nur, er umzieht nicht" und neben der damaligen zeichnerischen Richtung, die natürlich ebenfalls bestand, die malerische immer mehr an Bedeutung abnehmende einherging, existiert eine solche nun nicht mehr. Man zeichnet mit Deckfarben und zeichnet mit Feder oder Pinsel, immer aber sind die Konturen ganz scharf, ohne Rundung. Ein prinzipieller oder gar nationaler Unterschied bestand also zwischen beiden Verfahren keineswegs und die oben angeführte Scheidung ist lediglich eine stilistische, im Geschmack begründete, wie es ja auch heute neben der antikisierenden, sich an die alten Meister anlehnende Malerei die sezessionistische gibt. Um das ganz zu verstehen, müssen wir uns das Malverfahren vergegenwärtigen.

[98]) K. Lind, „Das Antiphonarium im Stifte von St. Peter", in den Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, Wien 1869 (enthält auch viele Abbildungen des Antiphonars).

Die alten Miniatoren „legten zuerst ihre Bilder in roten und schwarzen Strichen an. Waren die Konturen vollendet, so wurden sie . . . mit der nötigen Farbe leicht ausgefüllt. Dann gab der Maler den inneren Umrissen ihre Farbe, füllte die Flächen zwischen jenen Linien aus und modellierte sie; zuletzt verlieh er den äußeren Linien ihre Schärfe."[99]) Ließ man also einfach die Deckfarben fort, dann blieb die Zeichnung allein übrig. Da dieses Verfahren naturgemäß billiger war, als das andere, so stand es auch bis ins 13. Jahrhundert in geringerem Ansehen und wurde in kirchlichen Prunkhandschriften nicht geübt. Entsprechend dem konservativen Charakter der Kirche kultivierte man hier nach wie vor die Deckfarbenmalerei und den traditionellen antikisierenden bezw. byzantinisierenden Stil, während die profane Kunst in allererster Linie, um dem gesteigerten Bedarf zu genügen, die Federzeichnung pflegte, und zwar letzteres entsprechend der süddeutschen literarischen Führung am frühesten in den Ländern südlich der Mainlinie und am Rhein. Im Stil aber war sie, da für die darzustellenden Stoffe Vorlagen fehlten, häufig genötigt, selbständig vorzugehen. In Mittel- und Norddeutschland herrschte — nach Haseloff — nach wie vor die Deckfarbenmalerei.

Wiewohl also *kein* prinzipieller Unterschied zwischen Federzeichnung und Deckmalerei besteht, geschweige denn ein nationaler, so müssen wir uns fragen, weshalb trotzdem die erstere im großen Ganzen mehr Naturalismus zu verraten scheint als die letztere.

Haseloff,[100]) dem ich mich hier ganz anschließe, da meine Beobachtungen nur die seinen bestätigen können, gibt dafür eine höchst einfache und einleuchtende Erklärung, wenn er schreibt: „Bei gleicher Begabung war ein in Federzeichnung schaffender Künstler seinem in Deckmalerei arbeitenden Genossen gegenüber um ein gut Teil besser gestellt; von dem Reize der gleichen Federunterzeichnung ging dem letzteren im Kampfe mit der schwereren Technik eben weit mehr verloren als dem ersteren."

Porträts der Deckfarbentechnik finden wir im behandelten Zeitraume — also bis etwa zur Mitte des 13. Jahrhunderts — recht zahlreich. Und zwar als älteste in den kirchlichen Prachthandschriften

[99]) Vgl. Beissel, Bernwardevangeliar, S. 2/3. Wir sind über diese Tatsache so gut unterrichtet, weil sich mehrere halbfertige Werke erhalten haben. Den bei Beissel und Haseloff zitierten wäre noch das Widmungsbild im Münchner Codex 14272 hinzuzufügen.

[100]) Vgl. Haseloff, Malerschule, S. 43—56.

Süddeutschlands, besonders Salzburgs. Im Archidiaconum supra decretalium der Salzburger Kollegienbibliothek von etwa 1100 befindet sich eine interessante peripherische Komposition als Dedikationsbild mit Papst, Schreiber und Mönchen. Im zweiten Teile des Codex kommt der Papst wieder mit sechs Geistlichen vor. Ein etwas jüngeres Beispiel ist im berühmten Salzburger Antiphonar[101]) der Bibliothek des Klosters von St. Peter (XII, 7) enthalten. Dort ist der Abt Balderich (?) mit zwei Diakonen porträtiert. Bemerkenswert ist diese Handschrift, wohl das bedeutendste Kunstwerk der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, dadurch, daß die Miniaturen teils in Federzeichnung teils in Deckfarbentechnik ausgeführt sind. Ein weiteres Beispiel für die gleichzeitige Verwendung beider Tech-

Abb. 26. Abt Walther von Michelbeuern. Clm. 8271 Fol. 1b (Ausschnitt.)

niken bietet eine Handschrift aus dem St. Vinzenzkloster in Metz (Cod. memb. I. der herzogl. Bibl. in Gotha) vom Ende des 12. Jahrhunderts. Sie enthält 64 Figuren von Kaisern, Bischöfen, Heiligen usw., vielleicht darunter auch Porträts.[102])

[101]) Abt Balderich (1125—47) mit beiden Diakonen auf Fol. 166 vorzüglich reproduziert bei Chroust Mon. Paläogr. VIII. Lieferung, Tafel 8.

[102]) Nach liebenswürdiger Mitteilung von Herrn Oberbibliothekar Dr. R. Ehwald in Gotha. Dieser Herr hatte die große Güte, die dortige Bibliothek für mich auf Porträts durchzusehen. An dieser Stelle sei auch Herrn Dr. Georg Leidinger, Vorstand der Handschriftenabteilung der Münchner Hof- und Staatsbibliothek mein herzlichster Dank für die mannigfache Förderung meiner Arbeiten ausgesprochen. — Ueber weitere Handschriften mit Bildnissen — vielleicht aber

Die bedeutendste von der zweiten Hälfte des 11. bis ins 14. Jahrhundert reichende Porträthandschrift ist das von Bischof Gundekar II. (1057—1076) angelegte berühmte Gundecharianum in der Dombibliothek in Eichstädt. Die zeitgenössischen Personen sind zweifellos Porträts. Bezüglich der Details verweise ich auf den Anhang.[103]) Bemerkenswert ist, daß erst Otto I. (1182—95) die ein Jahrhundert vernachlässigte Handschrift wieder in Angriff nahm und seiner Vorgänger Bildnisse und sein Porträt ihr einverleibte. Zu Beginn des 13. Jahrhunderts steht der Eichstädter Künstler auf der Höhe seiner Zeit. —

Abb. 27. Abt Walther von Michelbeuern. Clm. 8271 Fol. 56b. (Ausschnitt.)

Als letztes Beispiel der süddeutschen, speziell Salzburger Deckfarbenmalerei seien die Porträts des Abtes Walther von Michelbeuern (1161—90) genannt, die sich in Clm. 8271 befinden. Bemerkenswert ist die verhältnismäßig geringe Bedeutung, die man auch jetzt noch der Haarfarbe beimaß. Das ist um so auffallender,

auch mit vereinzelten Porträts — vgl. Clemen „Porträtdarstellungen", besonders 219 ff., den Aufsatz von R. Ehwald und Traube über Maugerard (Abhandl. der Bayr. Akademie d. Wissensch. 1904, S. 70 ff. und S. 221 ff.) und unsern Anhang.

[103]) Vgl. „Eichstädts Kunst". Festschrift. München 1905, mit Abbildungstafeln. Die umfangreiche Literatur über die Handschrift S. 26, Anm. 33.

als sie schon längst — bei Eigennamen — zur Unterscheidung verwandt wurde, und da der Künstler nur zweimal dieselben Farben hätte verwenden brauchen. Der Abt hat nämlich auf fol. 1b hellblonde, auf fol. 56b dunkelblonde Haare. Man kann in solchen Fällen nur mit Bestimmtheit sagen, daß er weder rot- noch schwarzhaarig war. Bis auf die Frisur und die im zweiten Porträt stärkeren Backen (vgl. unsere erstmaligen Abbildungen Nr. 26 und 27)

Abb. 28. Konrad von Scheyern aus Clm. 17405 Fol. 2. (Ausschnitt)

sind die Uebereinstimmungen in diesen beiden ganz charakteristisch salzburgischen Porträts recht bedeutend.

Der Mitte des 13. Jahrhunderts gehören die beiden Porträts zweier Konrade von Scheyern an. Das eine befindet sich in der „Historia scolastica“ (Clm. 17405 fol. 2), das andere in der „Mater verborum“ (Clm. 17403) vom Jahre 1241. Schon die Porträts genügen, um uns zu zeigen, daß es sich hier um zwei verschiedene Mönche des gleichen Namens handelt. Das erstere Porträt ist be-

sonders gut, ja es hat sogar annähernd richtige Ohren, etwas bis dahin ganz Unerhörtes, das andere läßt durch die gebleichten Haare und den dünnen Haarboden über das höhere Alter dieses Mönches keinen Zweifel aufkommen. Ueberdies unterscheiden sich beide durch Kopfform, Nase usw. wesentlich voneinander.[104])

Eine zweite große Gruppe von Handschriften in Deckfarbentechnik ist — nach den grundlegenden Untersuchungen von Haseloff —

Abb. 29. Konrad von Scheyern. Clm. 17403 Fol. (Ausschnitt.)

die thüringisch-sächsische. Ihr gehört als eines der glänzendsten und frühesten Werke das von Heriman etwa 1175 gemalte Evangeliar aus Helmwardeshausen, im Besitz des Herzogs von Cumberland, an. Es enthält Porträts Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin.

[104]) Vgl. Damrich „Ein Künstlerdreiblatt des XIII. Jahrhunderts aus dem Kloster Scheyern", Straßburg 1904. Aus kunstkritischen Erwägungen kann ich mich mit den Ausführungen des Verfassers auf S. 48 ff. nicht einverstanden erklären.

Da es mir nicht näher bekannt ist — ich stütze mich auf Wörmann —, muß ich auf ein Urteil verzichten.

Ein Menschenalter später wurden der Stuttgarter Psalter („Wartburgpsalter") des Landgrafen Hermann von Thüringen (K. Hofbibliothek fol. Nr. 24) und das Psalterium der hl. Elisabeth (Codici sacri Nr. 7) in Cividale gemalt. Hier besitzen wir wieder die Möglichkeit zu vergleichen, insofern der erstere im Stuttgarter Prachtwerk einmal, in dem von Cividale zweimal vorkommt.[105]) Das Porträt in Stuttgart zeigt ihn noch ziemlich jung, mit kurzem, etwa aschblondem Vollbart und üppigem, gelockten, struppigen Haarwuchs, die beiden Porträts in Cividale bartlos. Es ist sehr wohl möglich, daß er sich eine Zeitlang rasierte, wie es damals in den höheren Ständen Sitte war. Bei der Kleinheit der Porträts werden sich wohl nicht viele individuelle Züge nachweisen lassen, womit natürlich nicht gesagt ist, daß solche fehlen, im Gegenteil ist trotz der verschiedenen Barttracht eine gewisse Aehnlichkeit vorhanden, sodaß der Landgraf — ebenso wie die andern Fürstlichkeiten — von seinen Zeitgenossen wiedererkannt werden konnte. Ein in die Augen springender Zug ist z. B., daß der Landgraf allein keinen Schnurrbart trägt. Der König von Böhmen und der von Ungarn haben auch eine andere Barttracht, wiewohl sie alle Vollbart tragen. Einen Bartanflug im zweiten Porträt des Landgrafen in Cividale kann ich, abweichend von Haseloff, nicht entdecken.

Neben der bayerischen und thüringisch-sächsischen Malerei blühte in unserer Epoche die Kunst besonders in Böhmen. Leider fehlen hierüber noch Spezialuntersuchungen, sodaß wir uns des Provisorischen mancher unserer Einteilungen und Schlüsse bewußt bleiben müssen. Immerhin scheint so viel festzustehen, daß der byzantinische Einfluß, dem wir zuerst in Regensburg begegneten, als ebenbürtig neben die antiken Vorlagen tritt, aber selbständig verarbeitet wird. Günstig für uns ist, daß gerade im Porträt die Vorlagen weniger in Frage kommen, es sich vielmehr gerade hier um selbständige Bewältigung der Erscheinungen handelt, sodaß wir für unsere Untersuchungen noch am ehesten auf Vorarbeiten verzichten können.

---

[105]) Mangelhafte Abb. des Landgrafen des Wartburgpsalters bei Haseloff Tafel XII. Derselbe reproduziert von Wlha und Swoboda „Miniaturen aus dem Psalterium der hl. Elisabeth". Wien 1898. Tafel XLII. und XLIX. Vgl. auch Haseloffs Malerschule V. 277 f.

Von hervorragenden porträtistischen Leistungen wollen wir die Bilder des Schreibers Vacerade und des Malers Miroslav in der 1202 fertig gestellten „Mater verborum" im böhmischen Museum in Prag nennen.[106]) Beide Künstler kommen zweimal vor und zwar auf fol. 137 und 457. Die Aehnlichkeit ist so groß, daß sie schon Wocel, dem ersten Gelehrten, der diese Prachthandschrift eingehender untersuchte, auffiel. Das ist um so bemerkenswerter, als Vacerade im ersten Porträt in Laienkleidung, im zweiten im Mönchshabit erscheint. Berücksichtigt man den großen Einfluß, den die Kleidung auf die Erkennbarkeit hat, dann muß man der Meisterschaft des Malers volle Anerkennung zollen. Jedenfalls haben wir hier wiederum einen schlagenden Beweis für das Irreleitende der Bezeichnung „Standesporträt".

Da die Blütezeit der böhmischen Malerei in das 14. Jahrhundert fällt, so mögen diese Beispiele genügen. Von Interesse für uns ist noch die lateinische Bibel vom Jahre 1259 aus dem Kloster Jaromir bei Josephstadt, jetzt in der Museumsbibliothek in Prag. Der Schreiber Sligneus de Ratisbor und der Maler Bohusse von Leitmeritz fol. 278 und 340 sind beides Laien, während alle bisherigen Werke ausschließlich von Geistlichen hergestellt waren.

Wenn wir unser Urteil über die in Deckfarben ausgeführten Porträts bis zum Schluß unserer Periode zusammenfassen, dann wird es etwa dahin lauten, daß die Bewältigung der individuellen menschlichen Erscheinung insofern keine Fortschritte gemacht hat, als sich mehr Porträtmerkmale wie in den Missalebildern oder überhaupt in den besten uns bekannten Werken nicht nachweisen lassen. Hingegen scheint das Durchschnittsniveau gegen das Ende unserer Periode etwa auf der Höhe, die es im ersten Viertel des 11. Jahrhunderts eingenommen hatte, wieder angelangt zu sein. Vielleicht erhob es sich sogar etwas darüber. Wenigstens kommen bei Porträts — von Bildnissen selbstredend ganz abgesehen — solche Differenzen wie zwischen den schlechtesten Heinrichs II. nicht mehr vor. Nur in einem Punkte ist ein unbedingter Fortschritt zu verzeichnen: in der Fleischfarbe. Nicht als ob man darauf Rücksicht genommen hätte, ob der Porträtierte eine helle oder dunkle Hautfarbe hatte, — zu dieser Folgerung sind wir durchaus nicht be-

[106]) Vgl. Wocel „Miniaturen aus Böhmen" in den Mitteilungen der k. k. Zentralkommission V. Bd. (Wien 1860). Auf S. 39 mangelhafte Abbildung des fol. 457.

Abb. 30. Abt Rodpertus von Deutz und Bischof Kuno von Regensburg aus Clm. 14355 Fol. 1a. (Ausschnitt).

rechtigt, denn in derselben Handschrift wird dieselbe Hautfarbe bei allen Personen verwandt, — wohl aber entspricht das Inkarnat hinfort mehr der Natur. So mutet z. B. der Teint des Landgrafen

und der andern Personen in seinem Psalter geradezu modern an und hat große Aehnlichkeit mit der Färbung, die ein Meister Wilhelm von Köln oder Stephan Lochner ihren Bildern zu geben pflegten. Ueberhaupt ist ein Fortschritt in der Menschendarstellung — wohl zu unterscheiden von Porträtfähigkeit — unverkennbar. Die Proportionen sind richtiger, die Augen haben annähernd natürliche Größe, die Ohren sitzen schon vereinzelt am richtigen Platze, kurz die Anatomie hat Fortschritte gemacht.

Auch der Augenfarbe wendet sich die Beobachtung zu. Während mir die ersten Augen mit bläulichem Schimmer im Salzburger Clm. 15903 aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, einem in Deckfarben ausgeführten Codex, bekannt sind, finden wir jetzt das erste strahlende blaue Auge. Allerdings hat es Maria (im Clm. 17405 fol. 2b), also eine Idealfigur, während mir aus unserer Periode keines auf einem Porträt in die Hand kam.

Was nun die Federzeichnung anlangt — von Handschriften, die zugleich in beiden Techniken ausgeführt sind, sprachen wir bereits —, so ist hier an Vergleichsmaterial kein Mangel. Der Codex Aureus von Prüm in der Stadtbibliothek zu Trier mit Herrscherbildnissen und wohl einem Porträt Heinrichs V., sowie der Stammbaum der Salier in der Havelberger Handschrift der Ekkehard-Chronik in Berlin fallen in den Beginn des 12. Jahrhunderts. Etwa aus derselben Zeit stammen die beiden vortrefflichen Porträts des Abtes Rodpertus von Deutz (Tuitiensis) und das des Bischofs Kuno von Regensburg. Da der erstere 1129 starb, der letztere von 1126—32 regierte, so muß die Handschrift — was auch mit der Schrift übereinstimmt — zwischen 1126 und 29 entstanden sein. Der Abt schenkte das Werk (Clm. 14355) Kuno, mit dem er von Siegburg her befreundet war. Wir haben also in diesen Zeichnungen ein rheinisches Kunstwerk zu erblicken trotz der Tatsache, daß es den Beständen der St. Emmeramer Bibliothek entstammt und mit den Salzburger Zeichnungen und Malereien große Verwandtschaft zeigt.

Was die Aehnlichkeit der Bilder anlangt, so haben wir eine doppelte Kontrolle, insofern wir die beiden Porträts nicht nur untereinander, sondern auch mit dem Konrads und dem eines Geistlichen Stephanus, der auf unserer Abbildung nicht wiedergegeben ist, sich aber ebenfalls auf fol. 1a befindet, vergleichen können. Der runde Kopf mit dem ovalen Gesicht mit eingefallenen Backen, das runde Kinn mit der Fliege, der Lockenkopf und die Locken an der Stirn, der kurze Bart und schmale Schnurrbart, die lange spitze konkave

Abb. 31. Abt Rodpertus von Deutz aus Clm. 14355. Fol. 1b.

Nase, sowie das tiefer liegende linke Auge sind eine solche Fülle individueller Züge, daß sich Rodpert nicht nur ganz charakteristisch von Kuno und dem bartlosen, jugendlichen Stephanus unterscheidet, sondern daß er auch den Vergleich mit den Missaleporträts auf-

nehmen kann. Allerdings müssen wir, um uns vor Ueberschätzung zu hüten, berücksichtigen, daß beide Porträts von derselben Hand stammen. Charakteristisch für diesen neuen Stil ist die übermäßige Länge der Figuren, die sich hinfort überall findet, wie in der gleichzeitigen Salzburger Schule die eigentümliche Formung von Kinn und Bart, von der wir schon in der Deckfarbenmalerei sprachen.

Diese Porträts, von denen wir das Einzelbild erstmalig publizieren, lehren uns, daß die Federzeichnung damals am Rhein eine nicht geringe Ausbildung erfahren hatte. Von Konvention in der Gesichtsbildung ist wenig mehr zu verspüren, vielmehr erkennen wir, daß nunmehr stärker als die Vorlagen die eigenen Augen zu Rate gezogen wurden. Wir stehen in der Zeit des Minnesanges und der gesteigerten literarischen Produktion, der Auflehnung gegen Römertum und des Erwachens selbständigen deutschen Geistes.

Aus Bayern, wo der zeichnerische Stil überall gepflegt wurde, wollen wir die Porträts des Abtes Altun von Weihenstephan (1182 bis 1197) aus der Blütezeit dieser Technik berücksichtigen. Wir haben den Abt in drei Handschriften, nämlich im Clm. 21524, 21562 und 21563, als Titelbild erhalten. Auf dem ersten Porträt ist er bärtig, auf den beiden andern auch im übrigen höchst unähnlichen Bildern bartlos; daß alle dieselbe Person darstellen sollen, ist geradezu ausgeschlossen. Nun ist es gewiß möglich, daß der Abt sich den Bart hat wachsen lassen, haben wir doch z. B. bei Kaiser Wilhelm II. gesehen, wie er zuerst Schnurrbart, dann Vollbart, dann wieder Schnurrbart trug, denn daß man seinen Abt, den man täglich vor Augen hatte, in bezug auf dieses Merkmal authentisch nachbilden konnte, ist über jeden Zweifel erhaben. Da jedoch, wie gesagt, die andern Züge ebenfalls nicht übereinstimmen, so ist eine andere Deutung viel einfacher, zumal wir zum Beweise ihrer Berechtigung in andern Fällen an Belegen keinen Mangel haben: Die beiden letzten Porträts stimmen in Technik und Aehnlichkeit außerordentlich überein, sodaß sie jedenfalls von demselben Künstler stammen, das im Clm. 21524 hingegen ist in jeder Beziehung von den beiden andern verschieden und zweifellos von andern Händen, deshalb liegt die Vermutung außerordentlich nahe, daß es auch in einem andern Kloster gemalt wurde, wo man den Abt nicht vom Aussehen kannte. Für welche der Bilder wir uns als Porträts entscheiden wollen — ich würde es für die primitiveren bartlosen tun, violette Umrißzeichnungen mit häßlichen roten Tupfen im Gesicht —, die Sache bleibt dieselbe: man beglaubigt ein Bildnis durch Inschrift, ohne daß es irgend-

welchen Anspruch auf Aehnlichkeit erheben könnte, wiewohl die Porträtfähigkeit verhältnismäßig hoch entwickelt ist.

Auch jetzt noch und zwar für lange Zeit finden wir diese auf den ersten Blick befremdende Erscheinung, daß manchmal eine Person und zwar sogar der zeitgenössische Herrscher als freie Phantasieschöpfung dargestellt wird und trotzdem diesem Bildnis ein bestimmter Name beigelegt wird. Da wir nicht annehmen können, daß der Herrscher — bei Geistlichen, die mit den Künstlern im selben Kloster lebten, ist das etwas anderes — in der Regel seinem Porträteur Sitzungen gewährte, vielmehr dieser sich sein Modell so gut wie möglich ansah, um dann zu Hause nach dem Gedächtnis zu malen, so erklären sich manche Abweichungen unter den Porträts derselben Person ganz zwanglos als Gedächtnisfehler. Das ist keineswegs befremdend. Was uns verwundern muß, ist dagegen, daß man unter Umständen ein scheinbares mit Namen benanntes Porträt seines eigenen Kaisers oder einer andern zeitgenössischen Person malt, ohne sie je gesehen oder auch nur eine Ahnung von ihrer körperlichen Erscheinung zu haben. Wenn wir uns allerdings vergegenwärtigen, daß noch unsere modernen Künstler einen Heinrich II. oder Friedrich Barbarossa frei schaffen, wiewohl hier doch authentische Porträts ihren Werken als Grundlage dienen könnten, dann werden wir diese Eigentümlichkeit begreiflicher finden. Wir konzedieren unsern Malern und Bildhauern nur dann freie Phantasieschöpfungen, wenn eine große Spanne Zeit uns von dem Dargestellten trennt, der mittelalterliche Mensch tat es, wenn er nur am Ort des Künstlers nicht bekannt war, also wenn eine räumliche Distanz zwischen Original und Abbild sich einschob.

Daß diese merkwürdige psychologische Verschiedenheit im mittelalterlichen Verfahren vom unsrigen darin gipfelt, daß die Entbindung von authentischer Treue sich auf die räumliche Distanz erstreckt, bei uns aber nur auf die zeitliche, zweifellos eine Folge der mangelhaften Verkehrsverhältnisse, läßt sich durch verschiedenes beweisen. Vöge hat schon darauf hingewiesen, daß die in Köln geschlagenen Münzen Heinrichs II. ihn bartlos, die Regensburger ihn bärtig zeigen. Dort kannte man ihn nicht, hier, wo man ihn fast täglich vor Augen hatte und wußte, daß er Vollbart trug, porträtierte man ihn. Also ist die oft so erstaunlich große Differenz zwischen scheinbar authentischen Porträts keineswegs auf technisches Ungeschick, wie man bisher annahm, sondern ganz ausschließlich auf andere, zumal psychische Gründe zurückzuführen.

Aus der Hartmann Schedelschen Weltchronik, also aus der Dürerschen Zeit, die doch wahrhaftig porträtieren konnte, möchte ich ein anderes Beispiel anführen, das sogar noch in der Mitte des 16. Jahrhunderts eine Parallele kennt. Nicht daß Schedel die Helden der Bibel und der Antike aus der Phantasie schafft — das tun wir ja heute auch noch — ist erwähnenswert, sondern daß er irgend eine beliebige Physiognomie mit dem gleichzeitigen Sultan identifiziert — wußte er doch, daß seine Leser den fernen Herrscher nicht kannten — und sich auch gar nicht scheut, denselben Holzschnitt kurz nachher mit anderer Namengebung wieder zu verwenden, das ist für uns befremdlich. — Aber nur bei flüchtiger Betrachtung.

Wir reden so gerne und auch sehr oft mit Recht vom naiven Mittelalter, ohne die Frage immer hinreichend zu prüfen. Wollen wir aus den illustrierten Bibeln unsere Kenntnis von der äußeren Erscheinung eines David oder Moses gewinnen? Ich glaube nicht. Wir wollen unsere Phantasie anregen lassen, unser Schaubedürfnis befriedigen, kurz die Illustrationen dienen lediglich dem Unterhaltungsbedürfnis, dem der Belehrung, aber nur im allgemeinen, nicht mit Rücksicht auf die Physiognomie einer historischen Person. Genau so verfuhr das Mittelalter, nur daß es den Unbilden des Raumes Rechnung trug, wie wir denen der Zeit, und häufig auf authentische Porträts Verzicht leistete. Ja, das Bedürfnis nach Anschauung war damals viel verbreiteter als heute, denn nur wenige waren des Lesens kundig. Bestimmt doch ein Synodalbeschluß zu Arras in Anlehnung an eine Mahnung Gregors des Großen im Jahre 1025, daß der Ungelehrte das an den Wänden gemalt finden solle, was er durch Lektüre der hl. Schriften sich nicht aneignen könne. Deshalb müssen wir auch noch am Ende unserer Periode bei aller Porträtfähigkeit, die von diesen psychologischen Faktoren ganz unabhängig ist, zur Vergleichung und Berücksichtigung aller Nebenumstände schreiten, bevor wir ein apodiktisches Urteil über sie wagen und die körperliche Erscheinung einer Persönlichkeit zu rekonstruieren versuchen. Denn die Schätzung der Physiognomie blieb, wie unsere Ausführungen zeigen, immer noch gering, und deshalb dürfen wir erst dann urteilen, wenn unwiderleglich feststeht, daß die dargestellte Persönlichkeit dem Künstler auch wirklich bekannt war.

Ein vortreffliches Werk kolorierter Federzeichnung, die naturgemäß niemals die feine Modellierung und genaue Wiedergabe der Einzelheiten gestattet, wie die sorgfältigere aber auch viel konventionellere Deckmalerei, ist das 1188 von Probst Heinrich von Schäft-

larn geschaffene Porträt Kaiser Friedrich Barbarossas, das sich jetzt in der vatikanischen Bibliothek befindet (Codex 2001).[107] In diesen und anderen Werken, die den erwachenden Realismus

Abb. 32. Graf Siboto von Falkenstein mit Familie aus dem Cod. Falkensteinensis 1. Fol. 1b des Münchner Reichsarchivs.

[107]) Vorzügliche farbige Reproduktion (erstmalig) in O. Jägers „Weltgeschichte", II. Bd., Tafel zu S. 264. Graf Siboto mit seiner Familie, erstmalig sehr mangelhaft reproduziert in „Drei bayerische Traditionsbücher aus dem XII. Jahrhundert". Festschrift. München 1880. I. Abt. zu Petz, Seite 2.

bekunden und in Tegernsee, Windberg, Scheyern, Benediktbeuern usw., kurz in ganz Süddeutschland entstanden, haben wir es mit Arbeiten zu tun, die neben selbständiger Beobachtung auch autochthonen deutschen Geist bekunden. Sehr bemerkenswert ist in dieser Hinsicht das treffliche in violetter, roter und brauner Federzeichnung ausgeführte Porträt des Grafen Siboto zu Falkenstein und Neuburg von 1193 (Codex Falkensteinensis des Münchener Reichsarchives. Kloster Weyarn Lit. 1, fol. 1 b), das ihn mit seiner Gemahlin und zwei halberwachsenen Kindern zeigt: das erste mir bekannte Gruppenbild einer Familie. Bei aller Konvention in Behandlung der Haare, der Augen und des Mundes, einer technischen Unbeholfenheit, die in dem kleinen Kloster gewiß verständlich ist, lassen die Gesichter deutlich die Absicht zu individualisieren erkennen.

Seit der Stauferzeit war der traditionellen Kunst in der individuellen im Porträt eine ebenbürtige Rivalin erwachsen.

Bemerkenswert ist die seelische Belebung, die sich seit dem Anfang des 12. Jahrhunderts in den Menschendarstellungen, allerdings nicht in den Porträts, mehr und mehr hervorwagt. Das schmerzverzogene Gesicht — Schmerz wird zuerst richtig wiedergegeben — des gegeißelten Christus im Salzburger Antiphonar ist dafür sehr instruktiv.[108]) Aber auch jüdische, kraß naturalistische Gesichter finden sich hier und anderwärts. So sind alle Apostel und sogar Christus (z. B. fol. 198, 286 und 298 des Antiphonars) mit ausgesprochen israelitischen Physiognomien dargestellt. Auch ein Charakterkopf, wie etwa der des Lukas im Weihenstephaner Clm. 21580, der schon deutliche Spuren der Verwilderung zeigt, mit höchst liebevoller Behandlung von Stirn, Nase und Mundpartie, ist hier zu nennen, ebenso der Gesichtsausdruck in den Menschendarstellungen des Rolandsliedes des Pfaffen Konrad (Heidelberger Universitätsbibliothek Pal. Germ. 112), die in Federzeichnung ausgeführt sind.

Von bayerischen Porträts in Federzeichnung dürften noch zu den besten die des Abtes Konrad von Scheyern im Clm. 17401 gehören, vielleicht desselben, den wir als Abb. 28 in Deckmalerei brachten. Die Uebereinstimmung der drei Porträts in Kopf- und Gesichtsform,

---

[108]) Dieses Beispiel, das älteste mir bekannte, ist um etwa ein halbes Jahrhundert älter als das von Lehmann angeführte, aus dem Benedictionale des Presbyters Henrico zu Lambach. (Abb. in „Das Bildnis", S. 27).

Tonsur und Frisur, Nase usw. ist außerordentlich groß, wie ein Blick auf unsere Abbildungen lehrt. Im liegenden Bilde des Abtes (fol. 70) ist sogar ein andächtiger Ausdruck unverkennbar, als erster Anfang von seelischer Belebung in einem Porträt. Daß der Hals bezw. die Haltung des Kopfes noch stark verzeichnet ist, ist selbstverständlich. Auf diese Details, die vom Gesichtspunkt der Menschendarstellung wichtiger sind als von dem der Porträtähnlichkeit, werden wir erst zu sprechen kommen, wenn wir die enormen Fortschritte des 15. Jahrhunderts an anderer Stelle behandeln.

Abb. 33. Abt Konrad von Scheyern. Clm. 17401 Fol. 64. (Ausschnitt.)

Bemerkenswert ist die bis zum Schluß unserer Periode anhaltende relative Unbeholfenheit weiblichen Personen gegenüber. Wenn auch nicht geleugnet werden soll, daß wir infolge geringer Beobachtungsgabe manchen individuellen Zug nicht herauszufinden vermögen, so scheint mir die Aehnlichkeit zwischen den glatten weiblichen Gesichtern doch sehr groß zu sein. Allerdings sind Altersunterschiede, Form von Gesicht, Frisur und Nase häufig gut veranschaulicht.

Als Beispiel seien angeführt die 58 Nonnen und Laienschwestern des Klosters auf dem Odilienberg, die Herrad von Landsperg in ihrem berühmten, leider im Originale bei der Beschießung Straßburgs verbrannten Hortus deliciarum abkonterfeite.[109]) Gewiß sind die einzelnen Nonnen in dieser zwischen 1159 und 1180 entstandenen Federzeichnung untereinander verschieden, aber die Differenzen erscheinen unsern Augen nur als minimale Variationen des Typus „die Nonne". Ueberdies besitzen wir ja auch nur Kopien, deren absolute Treue nicht feststeht. Hier finden wir Klemens Bemerkung,

Abb. 34. Abt Konrad von Scheyern. Clm. 17401 Fol. 64. (Ausschnitt.)

daß die große Zahl der Darstellungen in den mittelalterlichen Porträtreihen den Anreiz zum Schematisieren steigere, wiewohl hier zweifellos Aehnlichkeit beabsichtigt war, vollauf bestätigt. Zudem sind alle Köpfe, wenn wir der Reproduktion glauben dürfen, nur Umrißzeichnungen ohne liebevolle Behandlung der gerade hier besonders notwendigen Details. Besser — in getönter Federzeich-

[109]) Reproduktion der Handschrift in: „Hortus Deliciarum par l'Abbesse Herrade de Landsberg", Straßburg, Lief. X, Tafel 80.

nung — scheint das weibliche Porträt im Cod. A. IX. 11 fol. 7 im Kloster zu St. Peter in Salzburg zu sein, ebenso das auf fol. 124b.

Ebenso scheint mir bei den Porträts der Landgräfin Sophie und der anderen Damen im Wartburgpsalter die Gemeinsamkeit weit größer zu sein, als die Verschiedenheiten, womit natürlich nicht ge-

Abb. 35. Abt Konrad von Scheyern. Clm. 17401. Fol. 70. (Ausschnitt.)

sagt sein soll, daß nicht dieser oder jener individuelle Zug richtig wiedergegeben ist.

Immerhin mahnen uns solche Beispiele, die Porträtfähigkeit der ganzen Epoche nicht zu überschätzen. Es wurde zweifellos stellenweise ganz Vortreffliches geleistet, aber da niemals alle Züge einer

Person individuell wiedergegeben wurden, vielmehr immer einige — ob mehr oder weniger, ist abhängig von der Zeit der Entstehung und der Tüchtigkeit des Künstlers — konventionell waren, d. h. so gezeichnet wurden, wie es die Regeln der Schule oder die Manier des Künstlers vorschrieben, so war bei einiger Aehnlichkeit der lebenden Personen eine Verwechslung ihrer Porträts nicht ausgeschlossen. Doch darauf werden wir am Schluß zurückkommen. Ferner dürfen wir nicht vergessen, daß neben den Verschiedenheiten der einzelnen Schule, ja vielleicht noch ausschlaggebender für den Kunstwert als diese, die verschiedene Begabung des einzelnen Künstlers in die Erscheinung tritt. Nichts wäre irriger als die Annahme, es hätte damals keine künstlerischen Individualitäten gegeben. Diese existierten so gut wie heute, wenn es auch noch nicht gelungen ist, eine Geschichte der frühmittelalterlichen Meister zu schreiben.

Wir begnügen uns mit den wenigen Angaben über die Porträtmalerei des 13. Jahrhunderts, weil nunmehr die Führung der Malerei in der Porträtkunst aufhört und die Plastik mit Riesenschritten ihr voraneilt. Zudem sind seit Aufkommen des Federstiles die Veränderungen am Schlusse unserer Epoche nicht mehr so groß, daß dadurch ein längeres Verweilen gerechtfertigt wäre. Die minimalen technischen Verschiedenheiten der einzelnen Jahrzehnte, Schulen und Meister — die ja durchaus nicht geleugnet werden sollen — haben keine irgend bemerkenswerte Veränderung der Stellung zur Wirklichkeit und deren Bewältigung im Gefolge gehabt. Der Wirklichkeitssinn, wie ihn die Porträts Heinrichs II. bekunden, wurde erst in der Malerei des 15. Jahrhunderts wesentlich übertroffen. Wenn sich auch das Durchschnittsniveau hob, so blieb doch im großen ganzen das Porträt in Deckfarbentechnik, Federzeichnung und kolorierter Zeichnung auf der Höhe stehen, die es in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts wieder erreicht hatte. Wir würden den großen entwicklungsgeschichtlichen Zug verlieren, wenn wir uns hier in Details verbeißen würden.

V.

Das Porträt in der Wandmalerei und anderen Techniken.

Aus der Tatsache, daß wir bisher nur die Buchmalerei berücksichtigten, könnte man folgern, daß sie allein oder wenigstens vorwiegend für porträtistische Leistungen in Frage kommt. Das wäre jedoch ein großer Irrtum. Nicht die Buchmalerei, sondern im Gegenteil die Wandmalerei hat im frühen Mittelalter die künstlerische Führung innegehabt, nur die größere Vergänglichkeit des Materiales hat uns aus jenen Zeiten nur wenige dürftige Reste bewahren lassen. Schon in karolingischer Zeit hat es, nach literarischen Nachrichten, zahlreiche Freskoporträts gegeben, kein Wunder, da damals wohl keine Kirche oder Kapelle des malerischen Schmuckes entbehrte. Bestätigt sich die neueste Datierung von Künstle, dann sind uns sogar noch zwei dieser ältesten Kunstwerke aus dem letzten Drittel des 9. Jahrhunderts erhalten. Auf den vor wenigen Jahren aufgefundenen Gemälden in Goldbach bei Ueberlingen ist das Porträt des Stifters dieser kleinen Kapelle, des Windhere, und einer weiblichen Person namens Hiltepurg, vielleicht seiner Tochter, erhalten.[110]) Windhere, an der Südostecke des Chorbogens, ist ein würdiger Mann mit großer Glatze, einem zweifellos beobachteten Zuge. Das Porträt macht einen individuellen Eindruck, der um so größere Berechtigung hat, als das Modell der Kapelle in seinen Händen nicht etwa, wie üblich, schematisch ist, sondern mit dem wahren Bau übereinstimmt. Das ist um so bemerkenswerter, als man noch in der Mitte des 16. Jahrhunderts ohne weiteres ein und dasselbe Städtebild unter

---

[110]) Vgl. die schöne Publikation von K. Künstle „Die Kunst des Klosters Reichenau im IX. und X. Jahrhundert und der neuentdeckte karolingische Gemäldezyklus zu Goldbach bei Ueberlingen", Freiburg i. B. 1906 mit vorzüglicher Literatur. Vortreffliche farbige Abb. Windheres auf Tafel IV, dazu Text S. 52 ff. Hiltepurg auf S. 55.

verschiedenen Namen verwandte, wie man ja auch damals noch dasselbe Herrscherbild bei den verschiedenen Staaten wiederholte.[111])

Ueber Hiltepurg, die jugendliche Gestalt in der Nordecke des Chorbogens, können wir bezüglich der Porträtähnlichkeit natürlich nichts aussagen. Jedenfalls ist ihr Gesicht gut ausgeführt.

Aus dem Ende des 1. und Beginn des 2. Jahrtausends besitzen wir vielleicht Porträts auf der Reichenau und zwar an der Langwand der Georgskirche zu Oberzell,[112]) bestimmt aber im Dom von Aquileja. Und zwar ist hier Kaiser Konrad II. mit seiner Gemahlin Gisela und ihrem jungen Sohne Heinrich III., sowie dem Bischof Poppo[113]) verewigt. Der Aehnlichkeitsgrad scheint etwa dem in der gleichzeitigen Buchmalerei zu entsprechen. Ohne die Originale zu kennen, kann ich wenigstens kein bestimmteres Urteil fällen. Jedenfalls gewinnen wir durch diese Proben einen günstigen Eindruck vom Stande der Freskomalerei zur Blütezeit der deutschen Miniaturkunst.

Aus dem 12. Jahrhundert wollen wir die Porträts Ottos von Bamberg und Kaiser Heinrichs V. (?) in der Klosterkirche von Prüfenung bei Regensburg aus den ersten Jahrzehnten nennen.[114]) Die Persönlichkeit des Kaisers ließe sich einwandsfrei identifizieren, wenn mir alles Material zur Verfügung stände, von Otto ist mir kein weiteres Porträt bekannt.

Hier ist einem Irrtum vorzubeugen, den meine wiederholte Unsicherheit in der Zuteilung eines Kaisers erwecken könnte. Wenn wir von den an sich uncharakteristischen Jugendbildern absehen, deren Identifizierung aus inneren Gründen auf die größten Schwierigkeiten stößt, dann läßt sich durch Vergleich mit dem beglaubigten Material unter dem das künstlerisch hervorragendste wohl den größten Glauben beanspruchen darf, selbstverständlich jeder Kaiser, Bischof usw., von

---

[111]) Vgl. Keune, „Alte Stadtbilder", Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung 1906, No. 11.

[112]) Farbige Abbildung zweier Geistlicher mit Buch bei Borrmann „Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland", Berlin 1897, ff. Tafel 61. — Ueber Wandmalereien im 11. Jahrhundert vgl. Fr. X. Kraus, „Wandgemälde von S. Angelo in Formis" (bei Capua) im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, 19. Bd. S. 83 ff., mit zahlreichen Porträts und guten Reproduktionen.

[113]) Farbige Abbildung in dem Prachtwerk von Graf Lanckoronski, „Der Dom von Aquileja" auf Tafel XIV.

[114]) Erstmalig publiziert von J. A. Endres, „Romanische Wandmalerei in der Klosterkirche zu Prüfening" in „Die christliche Kunst", 2. Jahrgang, München 1906, S. 167 und 169.

dem mehrere Porträts existieren, bezüglich seiner körperlichen Erscheinung fixieren. Dadurch sind wir dann imstande, jedes Porträt einer bestimmten Person zuzusprechen, bezw. festzustellen, daß es sich im einen oder andern Falle nicht um ein Porträt, sondern um ein Bildnis handelt, wie wir das bei Karl dem Kahlen, Heinrich II. usw. versuchten. Im vorliegenden Falle — wie auch sonst vereinzelt — ist daher meine Unsicherheit nicht auf Unvollständigkeit oder Unvollkommenheit des Materials zurückzuführen, sondern auf meine mangelhafte Kenntnis desselben, die mir ein apodiktisches Urteil verbietet. Bei dem besten Willen und der bereitwilligsten Unterstützung von allen Seiten[115]) war es mir nicht immer möglich, gute Abbildungen zu erhalten, sodaß wir uns oft mit der Hoffnung begnügen müssen, durch unsere Publikation, deren Lückenhaftigkeit niemand bekannter ist als dem Verfasser, zu neuen Untersuchungen und Veröffentlichungen anzuregen. Also: Das frühmittelalterliche Material würde fast stets genügen, die Kaiser zu identifizieren und ihre körperliche Erscheinung zu skizzieren, wie dies Brunner in verdienstvoller Weise unternahm, deshalb möge man aus der Unsicherheit des Verfassers nicht auf eine in der Regel nicht vorhandene Mangelhaftigkeit der Porträtfähigkeit schließen. Es war ja gerade der Zweck dieser Arbeit, mit der aus Unkenntnis oder Vorurteil entspringenden bisherigen Anschauung von der Porträtunfähigkeit des frühen Mittelalters endgültig aufzuräumen.

Den Prüfeninger Wandmalereien folgen zeitlich die in der Apsis der Oberkirche von Schwarz-Rheindorf bei Bonn. Hier ist Erzbischof Anno II. von Köln (1151—56) und seine Schwester, die Aebtissin Hadewig, dargestellt, desgleichen befinden sich in der Unterkirche fünf Porträts weltlicher Würdenträger, darunter wohl Konrad III., der bei der Einweihung der Kirche 1151 persönlich zugegen war, sodaß der Maler Gelegenheit hatte, ihn sich genauer zu betrachten.[116]) Die übrigen vier Porträts — Brustbilder in Medaillonform — lassen sich nicht identifizieren. Der Kaiser trägt Vollbart und lange Locken.

Dem ausgehenden Jahrhundert — wir verweisen bezüglich der übrigen mir bekannten Porträts auf den Anhang — gehören die Malereien in der kleinen St. Johannis-Kapelle in Pürgg (Obersteiermark) an. Trotz ihrer Restaurierung, die ja leider zumeist mit völliger und beschleunigter Vernichtung gleichbedeutend ist, läßt sich

---

[115]) Nur eine Anfrage an den Aachener Domschatz blieb unbeantwortet.

[116]) Abb. bei Aus' Weerth, Tafel XVIII. f.

in diesem Falle bei deren diskreter Ausführung die ursprüngliche Erscheinung noch recht gut erkennen. Wir reproduzieren sie deshalb nebenstehend erstmalig. Die beiden Donatoren, unten an den Pfei-

Abb. 36. Ein Abt von Admont. Wandmalerei in der St. Johannis-Kapelle in Pürgg.

lern des Triumphbogens, welcher das Schiff von dem Chorraum trennt, angebracht, stellen wahrscheinlich den Herzog Ottokar V. von Steiermark (gest. 1164) und den Abt von Admont dar und sind

wohl nicht lange nach 1160 entstanden.[117]) Diese vielleicht von einem italienischen Künstler geschaffenen Gemälde scheinen die schönsten zu sein, die sich aus diesem Jahrhundert erhalten haben. Sie verraten

Abb. 37. Ein Laie, wohl Herzog Ottokar V. von Steiermark, Wandmalerei in der St. Johanniskapelle in Pürgg.

[117]) Prinz Philipp zu Hohenlohe-Schillingsfürst meint („Die romanischen Fresken zu Pürgg in Steiermark". Mitteilungen der k. k. Zentralkommission 1894 p. 18), die beiden Königgestalten könnten Konrad III. und Friedrich Barbarossa

antike Einflüsse und sind von einer erstaunlichen Reife. Auch ohne Vergleichsmaterial dürfen wir ihre Aehnlichkeit — mit Rücksicht auf die große Verschiedenheit unter sich und mit den im selben Raum erhaltenen Idealtypen — recht hoch bewerten.

Die bekanntesten Porträts des 13. Jahrhunderts befinden sich auf dem Fries des Nonnenchors im Kloster Gurk. Sie stammen etwa aus der Mitte des Jahrhunderts. Mit Vorliebe verewigte man damals — und auch schon früher — Aebte und Bischöfe an den Stätten ihres Wirkens in langen Reihen.[118]) Der Gebrauch war so allgemein, daß es wohl nicht viele Klöster und Dome geben dürfte, in denen diese, besonders in Italien beliebten Porträtreihen fehlten. Sehr zahlreich sind sie noch aus den folgenden Jahrhunderten erhalten, zusammen mit Regentenreihen. Die älteren sind dann in der Regel Bildnisse, die Zeitgenossen-Porträts.

In Gurk ist im Nonnenchor auch Bischof Dietrich II. (1254—79) porträtiert. Damit haben wir schon die Schwelle unserer, der romanischen, Periode überschritten. Erwähnenswert sind noch die Kaiserbilder im Dom zu Braunschweig, am ersten Pfeiler des Langhauses. Von ihnen, die wohl in den Beginn des Jahrhunderts zu verweisen sind, hat sich nicht mehr viel erhalten.

Da, wie gesagt, die Malerei mit dem Ausgang der ottonischen Periode immer mehr zur Um- und Inrißzeichnung wurde, so sind, von den Farben abgesehen, ihre Werke im Wesen mit den Gravierungen innig verwandt. Deshalb seien die beiden mir bekannten gravierten Werke hier genannt, während ich bezüglich der in Metall, Holz, Stein, Zellenschmelz bezw. Email und Elfenbein ausgeführten Porträts auf meine Spezialarbeit darüber verweisen muß.[119])

Der Reliquienschrein zu Mettlach enthält Gravierungen auf vergoldetem Messingblech von etwa 1220, und zwar sind neben 14 Bildnissen von Klerikern und Laien die Porträts des „Benedictus custos" und des „Wilhelmus clericus" angebracht. Ueber Aehnlichkeit kann ich nicht urteilen.[120]) Das zweite derartige Werk ist die Kreuzestafel

darstellen. Das ist bestimmt irrig, denn es sind gar keine Könige, sondern Propheten. Unsere Abbildungen, erstmalige Reproduktionen, verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Kaufmann Anton Adam in Pürgg.

[118]) Vgl. Carl von Schlosser in dem Sitzungsberichte der k. k. Akademie der Wissensch., philos. hist. Klasse, Bd. 123. Wien 1890, S. 121 ff.

[119]) M. Kemmerich, „Die frühmittelalterliche Porträtplastik in Deutschland". Das Buch wird voraussichtlich Ende 1907 im gleichen Verlage erscheinen.

[120]) Abb. des Reliquienschreines in der „Zeitschrift f. christliche Archäologie und Kunst", I. Bd. 1856, S. 229 und Tafel 18. Ferner bei Clemen, „Die

in Trier mit Porträt des Abtes Jakob von Lothringen (1213—50) und zahlreichen Idealfiguren. Ferner seien hier die in das Ende des Jahrhunderts fallenden Sgraffito-Arbeiten im östlichen Flügel des Kreuzganges im Dom zu Magdeburg genannt. Sie stellen die Erzbischöfe von Magdeburg dar und unterliegt es keinem Zweifel, daß mindestens der letzte, Ericus (Markgraf von Brandenburg 1283—95) porträtmäßig gebildet ist. In welchem Grade das dem Künstler gelang, läßt sich natürlich nur an Hand von Vergleichsmaterial beurteilen. —

Daß es in unserer Periode und zwar schon in Karolingischer Zeit Porträts auf Tafelbildern gab, wissen wir aus der Literatur. Erhalten hat sich nichts. Ebenso sind mir keine Porträtmosaiken bekannt. Was die Glasmalereien anlangt, so dürfte das älteste Porträt das des Abtes Suger (gest. 1151) in der Abteikirche zu St. Denis sein. Das Medaillonbild zeigt ihn ausgestreckt zu den Füßen der Madonna. Eine Reihe deutscher Herrscherbildnisse sind im Straßburger Münster von etwa 1200 erhalten. — Von 1247 sind die Chorfenster von St. Kunibert in Köln mit Porträt von Geistlichen[121]) und anderen Personen.

Einschlägig in unser Gebiet sind noch die Nadelmalereien und Webereien. Von letzteren sind mir keine deutschen mit Porträts bekannt, daß es aber ehedem solche gab und daß man auch in dieser Technik zu individualisieren verstand, geht nicht nur aus zahlreichen Heiligenfiguren, sondern auch aus dem berühmten Teppich von Bayeux hervor, den Mathilde, die Gemahlin Wilhelms des Eroberers, nach 1066 gefertigt haben soll. Hier sind unter anderen Porträts die des Königs Eduard des Bekenners und Harald II., Herzogs von Angeln, angebracht.[122]) Die Unterschiede der Gesichtsbildung sind augenfällig.

Immerhin sei hier an die wundervollen Gewänder aus dem 11. und 12. Jahrhundert im Bamberger Domschatz erinnert. Auf dem Pallium Heinrichs II. erscheint eine Figur in Medaillonform

rheinische und westfälische Kunst auf der Kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902" S. 32. Hier auch Abb. der Kreuzestafel in St. Matthias in Trier auf S. 33. Ueber die Magdeburger Sgraffitoarbeiten vgl. E. Quast „Archäologische Reiseberichte" Ztschr. f. christl. Archäologie und Kunst I. Bd. S. 228 f.

[121]) Gute Abb. bei Kuhn, „Allgemeine Kunstgeschichte", III. Bd., als Beilage. Ueber die andern Porträts auf Glas und die Straßburger Glasgemälde vgl. den Anhang.

[122]) Auf ein Fünftel verkleinerte Abbildung in Helmolts „Weltgeschichte", 6. Bd., Farbentafel bei S. 512.

als Bruſtbild ſo und ſo oft. Es kann nach Bock Heinrich II. ſein, doch iſt in dieſem Falle eine Identifizierung völlig bedeutungslos, da ſich kaum mehr die Umriſſe erkennen laſſen.[123])

Ob der teilweiſe bei Kuhn[124]) abgebildete gewebte Teppich in der Schloßkirche zu Quedlinburg — eine Biſchoffigur in ſehr ſchöner Ausführung ſcheint darin das Hauptſtück zu bilden — nach Porträtmäßigkeit ſtrebte, iſt mir unbekannt. Dieſe Weberei gehört dem Schluſſe unſerer Periode an.

Von Nadelmalereien beſitzen unſere Kirchenſchätze noch manches Stück. Wohl das berühmteſte, mit Porträts geſchmückte Prunkgewand iſt der ungariſche Krönungsmantel „Casula St. Stephani et Gislae (sic!)“ im Kronſchatz zu Ofen. Dieſes wundervolle Kunſtwerk zeigt von der Hand der Königin Giſela, der Schweſter Heinrichs II. und Gemahlin Stephans von Ungarn, zehn Bildniſſe von Herrſchern — neben zahlreichen Heiligen — und das Porträt ihres Gatten und ihr eigenes. Alſo das Selbſtporträt einer Königin des beginnenden 11. Jahrhunderts in Nadelmalerei! Die Caſula hatte einſt die Königin der Marienkirche in Stuhlweiſſenburg geſchenkt. Ueber Porträtähnlichkeit läßt ſich natürlich nicht viel ſagen; immerhin ſind die Konturen der mit Goldfäden geſtickten Geſichter recht deutlich und ein Unterſchied zwiſchen den einzelnen Darſtellungen in der Geſichtsbildung nicht zu verkennen.[125])

Aus dem 13. Jahrhundert ſtammen die in vielfarbiger Seide auf dünnem Seidenſtramin unvollkommen geſtickten Meßgewänder in dem ehemaligen Stifte der Benediktinerinnen Göß bei Leoben (Steiermark). Hier haben ſich die Verfertigerinnen, das ſind die Aebtiſſin „Chunegundis“ und die Nonnen Willungis und Gertruda“, ſelbſt abgebildet. Die rohen Umriſſe geſtatten es mir nicht, irgendwelche individuelle Züge zu entdecken.[126])

---

[123]) Farbig reproduziert bei Fr. Bock, „Kleinodien des hl. römiſchen Reiches“. Tafel XLI, Text Bd. 2, S. 191 ff. Auf desſelben Verfaſſers Geſchichte der Liturgiſchen Gewänder (Bonn 1859) ſei ebenfalls hingewieſen.

[124]) Allgemeine Kunſtgeſchichte, III. Bd., S. 230.

[125]) Prachtvolle farbige Abbildung bei Bock, „Reichskleinodien“, Tafel XVII.

[126]) Vgl. Frz. Bock in den „Reichskleinodien“ S. 90 und denſelben in den Mitteilungen der k. k. Zentralkommiſſion 1858, S. 57 und 92. Dort auch mangelhafte Abbildung des Antipendium. Aehnliche liturgiſche Meßgewänder ſollen auch in den Domkirchen zu Halberſtadt, in den Sakriſteien der Kirchen zu Stralſund und Danzig und in der Marktkirche zu Braunſchweig ſein. Durch das neue Prachtwerk von Leſſing werden wohl alle dieſe Schätze der Allgemeinheit bekannt werden.

Allen bisher behandelten Techniken ist gemeinsam, daß sie in einer Fläche mit Linien oder auch mit Linien und Farben körperähnlich zu bilden sich bestreben; deshalb können wir sie als Flächenkunst einheitlich behandeln. Die Zahl der individuellen Merkmale wird desto geringer sein, je schwieriger die Technik ist, wenn wir gleiche psychische Reife des Künstlers voraussetzen, d. h. die gleiche Fähigkeit, Gesehenes im Gedächtnis zu behalten und das für eine bestimmte Person Charakteristische zu erfassen. Daher sind wir jetzt am Ende angelangt und es erübrigt uns nur mehr, den zurückgelegten Weg zu überschauen und unsere Schlußfolgerungen zu ziehen.

VI.

Resultate.

Wer die Porträtfähigkeit des frühen Mittelalters, d. h. seine Fähigkeit, eine bestimmte Person in ihrer wirklichen Erscheinung darzustellen, prüfen will, muß sich zuerst darüber klar sein, daß die Vorzeit in sehr vielen Fällen, in denen wir die Absicht zu porträtieren stillschweigend voraussetzen, sie keineswegs hatte. Wenn wir eine illustrierte Bibel oder ein historisches Bild der fernen Vergangenheit, etwa die Kämpfe des Arminius darstellend, betrachten, dann wird es niemand einfallen, hier Porträts der alten Gottesstreiter und Recken zu suchen. Wir wissen, daß kein Künstler imstande wäre, die authentische Erscheinung jener Männer wiedererstehen zu lassen. Unser historisches Bedürfnis schweigt vollkommen, höchstens daß es sich — aber auch das erst seit wenigen Menschenaltern — auf Kleidung und Bewaffnung beschränkt, was hier befriedigt werden will, ist nur unser Unterhaltungsbedürfnis, unsere Freude an der Kunst ohne Rücksicht auf den dargestellten Gegenstand.

Halten wir uns nun unsere Stellung zu den historischen Personen der illustrierten Bibel vor Augen, dann sind wir auf dem richtigen Wege, das Mittelalter zu verstehen. Auch hier überwiegt das Bedürfnis nach Unterhaltung das nach Belehrung oder das Interesse an einer Individualität. Der Unterschied ist nur ein gradueller. Wir verzichten auf historischen Porträts der fernen Vergangenheit, weil wir die Zeit und ihre zerstörende Wirkung berücksichtigen. Der mittelalterliche Mensch verzichtete, weil er auch der trennenden Wirkung des Raumes als natürliche Folge der unentwickelten Verkehrsverhältnisse Rechnung trug. Gewiß, der psychologische Unterschied ist vorhanden, aber er ist nur graduell, nicht qualitativ.

Die Bewertung der Persönlichkeit ist im ganzen Mittelalter im Vergleich mit der Renaissance oder der Neuzeit eine sehr geringe, eine Folge sowohl der unentwickelten Kultur, als auch der allem

Vergänglichen abgeneigten Tendenz des damaligen Christentums. Daraus erklärt sich die große Naivität, mit der — allerdings nur bei Bildnissen und Idealfiguren — in derselben Handschrift der Typus einer und derselben Person wechselt, oder mit der Heilige und Schreiber dasselbe Gesicht erhalten, d. h. dem ersteren die Züge des letzteren verliehen werden,[127]) sowie die Skrupellosigkeit, mit der der mittelalterliche Künstler z. B. Herrscherreihen mit bestimmten Namen belegt, ohne daß er sich im geringsten um die wirkliche Erscheinung ihrer Träger, selbst wenn es Zeitgenossen sind, kümmerte. Uebrigens sei hier an unsere Denkmäler erinnert auch von Personen, deren authentisches Porträt zu erlangen gewesen wäre, etwa eines Heinrich II. oder Ludwig des Bayern. Das sind noch teilweise Rudimente dieser Anschauung. Oder denken wir an die Figur Herzog Ludwigs des Gebarteten am neuen Münchener Rathause, dem fälschlich ein Vollbart statt eines Schnurrbartes gegeben wird, Beispiele, die sich zahllos vermehren ließen. Aber selbst für die dispensierende Wirkung der Entfernung fehlt es in der Gegenwart nicht an Beispielen: unsere politischen Karikaturenzeichner bringen das Bild irgend eines Negers statt, sagen wir des Marengo, nur weil sie wissen, daß ihn niemand kennt und deshalb niemand dadurch gestört wird. Doch nicht um die Denkweise des mittelalterlichen Künstlers dreht sich unsere Untersuchung, sondern um seine Beobachtungs- und Darstellungsfähigkeit. Diese genügten aber, wenn er wollte, zur ähnlichen Wiedergabe einer bestimmten Person.

Die scharfe Scheidung zwischen Bildnis, wo die Absicht der authentischen Wiedergabe einer Persönlichkeit fehlt, und Porträt, wo sie vorhanden ist, muß also gemacht sein, bevor wir zu der Frage, in welchem Grade die beabsichtigte Aehnlichkeit im frühen Mittelalter erreicht wurde, Stellung nehmen können.

Wir sahen, daß bei der Relativität der Aehnlichkeit die Fragestellung, wann sie erzielt wurde, falsch ist. Denn die Zahl und Wichtigkeit der Merkmale bestimmt sie. Deshalb dürfen wir nicht fragen: von wann datiert die Porträtfähigkeit, sondern wir sind gehalten, Zug um Zug nachzuweisen, was ähnlich,

---

[127]) Sehr merkwürdig ist in dieser Hinsicht das bei Bastard, VI. Bd., S. 190 vortrefflich reproduzierte Bild aus einem Codex des 10. Jahrhunderts, aus der Nationalbibliothek zu Paris. Abt Heldric von S. Germain d'Auxerre gibt dem H. Germain sein Werk. Die Handschrift stammt aus Frankreich, aber auch bei uns lassen sich Beispiele finden.

d. h. der Wirklichkeit entsprechend gebildet wurde und was nicht.

Die ältesten Porträtversuche sind so alt wie die ersten Menschendarstellungen überhaupt, denn wir haben keinen Grund, zu bezweifeln, daß der steinzeitliche Künstler, der einen Jäger darstellen wollte, dabei nicht an seinen Freund oder an sich selbst dachte und dem Bilde seine eigenen Züge verlieh. Noch bevor die menschliche Figur auch nur annähernd richtig wiedergegeben werden konnte, als vielmehr die primitiven Linien nur genügten, ein Gebilde zu geben, das allein durch die Tatsache, daß es keinem anderen lebenden Wesen mehr glich als einem Menschen, also durch eine Gedankenoperation als Mensch erkannt wurde, schon auf dieser Stufe war man, wie die Indianer- und Kinderzeichnungen uns lehren, bestrebt und befähigt, die gröbsten Merkmale, das sind Bärtigkeit oder Bartlosigkeit, anzudeuten. Die Kunst gestattete es noch nicht, ein wirkliches Bild der Erscheinung zu bieten, sie war nicht sowohl auf das schauende Auge, als auf den denkenden Verstand berechnet. Aber schon dieses erste Lallen genügte, um kompliziertere individuelle Züge anzudeuten. Man vergegenwärtige sich den bolivanischen Knaben (Fig. 1). Wenn wir aus dieser Entwicklungsstufe der deutschen Kunst keine Beispiele erbringen konnten, so lag es sowohl am Fehlen des Materials und der Unmöglichkeit, ohne vergleichen zu können, solche Züge zu konstatieren, als auch daran, daß die deutsche Kunst nicht völlig autodidaktisch aus sich heraus erwuchs, sondern auch in ihren primitiven Leistungen auf den Schultern der Antike stand.

Die ersten Versuche deutscher Porträtmalerei begegnen uns bereits auf einer Stufe, als man dank der antiken Vorbilder leidlich gute Menschendarstellungen zu schaffen vermochte, sodaß ihre Produkte auch ohne Denkoperation als Menschen erkennbar waren. Mehr als das, Wandalgarius und Kipand lehren uns durch ihre Physiognomie, daß sie Europäer sind, durch ihre Tracht lassen sie über ihren geistlichen Stand keinen Zweifel. In der Technik erinnern sie an die kalligraphische Kunst ihrer Verfertiger. Mehr als das individuelle Merkmal des Bartes bezw. der Bartlosigkeit haben wir nicht nachweisen können.

Einer ganz anderen Entwicklung gehören die Porträts Kaiser Karls des Kahlen an. In diesen Malereien lebt noch deutlich antike Tradition fort.

Es unterliegt ja keinem Zweifel, daß im ganzen behandelten

Zeitraum, wenigstens in der Deckfarbenmalerei, die antike Tradition mit orientalischem Einschlag dominierte, daß der Künstler so viel seinen Vorlagen entnahm, als angängig war. Zu selbständiger Naturbeobachtung entschloß er sich nur, wenn die Vorlagen versagten, und das war der Fall nicht nur bei Bewaffnung, Kleidung usw., sondern auch, wenn es galt, eine bestimmte Person ähnlich wiederzugeben. Aber auch bei diesem Unternehmen boten ihm die Vorlagen manches, was er skrupellos übernahm, so vor allem die Farbe der Augen, die Bildung des Körpers und die Auffassung der Figur, sofern es sich nicht um Oranten handelte. Außerdem interessierte ihn vieles im Gesicht gar nicht, so die Ohren, der Mund, die Größe der Augen, ganz abgesehen von Feinheiten, wie Runzeln und Falten, Narben und Leberflecken, Muttermälern usw., die ich nirgends fand, vielleicht auch, weil dem Miniator die technische Fähigkeit fehlte, sie wiederzugeben, oder uns das scharfe Auge, sie zu erkennen. Wenn er sie aber vermerkt hätte, würden wir für Ungeschick halten, was richtiger Beobachtung entsprang.

Wollten wir aus der Tatsache, daß die genannten Merkmale gar nicht berücksichtigt oder unrichtig zur Darstellung gebracht sind, daß in bestimmten Künstlerkreisen und Zeiten sich eine konventionelle Art der Wiedergabe der Fleischfarbe oder der Gesichtsform herausbildete, die bei flüchtiger Betrachtung die Produkte derselben Werkstatt ähnlich erscheinen läßt, folgern, daß ein Porträt oder, was wichtiger ist, ein Streben nach Schaffung eines solchen fehlte, daß der Typus herrschte, so wäre das grundfalsch. Nicht nur, daß das Mittelalter, soweit wir es hier betrachteten, von niemand einen Typus schuf, nicht nur, daß ein flüchtiger Blick auf unsere Abbildungen uns schon davon überzeugt, daß nicht zwei verschiedene Personen sich gleichen, wir haben am Beispiel Karls des Kahlen, Ottos III., Heinrichs II. und anderer einwandfrei feststellen können, daß nicht nur die Absicht bestand, die bestimmten Personen auch ähnlich zu Pergament zu bringen, sondern daß das auch ausnahmslos in beschränktem Umfange glückte. Der Maler hielt diejenigen Züge einer Person fest, die ihm wichtig erschienen und sie von andern unterschieden. Daß das zunächst Kleidung und Schmuck sind, ist klar, weil sie als Abzeichen des Standes und der Würde, ganz abgesehen davon, daß sie bei weitem den größten Teil des Körpers bedecken, die gröbste gesellschaftliche Scheidung zulassen. Wollten wir hieraus einen Vorwurf erheben, dann könnten wir mit demselben Rechte fordern, daß der Offizier oder Seemann in anderer Kleidung

auf unsern Porträts erscheint, als er sie wirklich trägt. Wie wir stets in Porträts vergangener Jahrhunderte Gemeinsamkeiten entdecken, uns z. B. die der Rokokozeit alle verwandt erscheinen, so geht es uns auch mit den Porträts des frühen Mittelalters und wird es unsern Enkeln mit denen der jetzigen Generation ergehen. Darum fällt es doch niemand ein, von einem typischen Porträt des Rokoko oder der Gegenwart zu sprechen! Richtig ist nur, daß, je weniger individuelle Züge festgehalten sind, je mehr der Nachdruck auf Stand und Würde des Dargestellten gelegt ist, desto mehr der *subjektive* falsche Eindruck eines Standesbildnisses erweckt wird.

Unser Bestreben wird es jetzt sein, zu zeigen, welche Züge in den verschiedenen Jahrhunderten berücksichtigt, welche vernachlässigt worden sind.

1. Das erste Porträtmerkmal, das wir finden und auf das zu allen Zeiten Rücksicht genommen wurde, falls überhaupt Porträtabsicht bestand, das ferner auch die unbeholfenste Hand anzudeuten vermag, ist das der *Bärtigkeit* oder *Bartlosigkeit*. Wohlverstanden ist dies Merkmal aber in der primitiven Kunst nur *angedeutet*, also auf den Verstand berechnet, sodaß die Konturen des Bartes nicht richtig wiedergegeben werden, sondern nur — wie wir aus Kinder- und Indianerzeichnungen wissen — auf die allgemeinen Formen, also Länge oder Kürze das Augenmerk gerichtet ist. Daß auf dieser ersten Stufe auch andere auffällige Züge beachtet werden, lehrt uns der bolivanische Knabe (Abb. 1), jedoch finden wir hierfür in unserer Kunst kein Beispiel. Hingegen erkennen wir aus den Porträts des Wandalgarius (Abb. 2) und Kipand (Abb. 3), daß die *Frisur* als zweites Porträtmerkmal schon in den ältesten Zeiten bei uns Beachtung fand. Endlich ist die *ungefähre Form des Gesichtes* als dritter individueller Zug berücksichtigt. Alles andere ist entweder fortgelassen oder derart schematisch behandelt, daß wir es hier unter den Porträtmerkmalen nicht erwähnen können. Auf dieser Anfangsstufe, die wir deshalb auch symbolische nennen können, weil statt des wirklichen Abbildes der Dinge nur Andeutungen für die Phantasie gegeben werden, könnten naturgemäß außerordentlich viele Personen für ein und dasselbe Bild in Frage kommen. Da *Kleidung* und *Attribute* stets in ihren Grundzügen angedeutet sind, mithin über den *Stand* des Dargestellten schon bei den ältesten deutschen Porträtversuchen kein Zweifel bestehen kann, so können mit Kipand und Wandalgarius alle diejenigen Geistlichen verwechselt werden, die bartlos waren und

dieselbe Haartracht und Gesichtsform wie sie hatten. — Inwiefern individuellen Eigentümlichkeiten der Kleidung Rechnung getragen wird, läßt sich mit Bestimmtheit nicht entscheiden.

2. Auf dem Höhepunkt des karolingischen Kunstschaffens zur Zeit Karls des Kahlen sind Wirklichkeitssinn und Darstellungsfähigkeit schon ganz bedeutend entwickelter. Sehen wir von dem Jugendbilde des Kaisers (Abb. 6) ab, das bei besserer Technik wohl nicht mehr individuelle Züge als die der Mönche aus dem 8. Jahrhundert aufweist, so finden wir beim Psalterporträt (Abb. 8) als mit den andern übereinstimmende Züge neben glattem kräftigen Kinn, kurzem Haupthaar und länglich-ovaler Gesichtsform noch den schmalen Schnurrbart, dessen Richtung nach abwärts beobachtet ist, und den dicken Hals. Dazu kommt die Berücksichtigung der Haarfarbe, die in den späteren Bildern sich dem Alter entsprechend ändert, womit aber nicht gesagt sein soll, daß der richtige Ton jedesmal getroffen ist. Endlich könnte man die Bildung des Mundes, die von der in der damaligen Zeit üblichen ganz verschieden ist, ebenfalls für individuell halten. Jedoch wollen wir uns mit den vorgenannten neun in allen Porträts festgehaltenen Porträtzügen begnügen. Ergänzt wird diese stattliche Zahl, die uns lehrt, auf welche Partien des Körpers man sein Augenmerk richtete, durch die Grube im Kinn, die sich bei drei Porträts findet (Abb. 7, 9 und 10), und durch die stark gebogene Nase auf zwölf Porträtzüge. Auf den vollkommensten Miniaturen (Abb. 9 und 10) treten noch das Doppelkinn und die volleren Backen hinzu, sodaß sich damit die Zahl auf vierzehn erhöht, die Variationen in der Färbung der Haare nicht mitgerechnet. Dazu haben die auf beiden Bildern sich findende Körperfülle und die Tränensäcke im Calistobilde sehr viel Wahrscheinlichkeit für sich. Damit erhalten wir folgende Skala: ein Porträt hat drei Merkmale, vier weisen neun, drei zwölf, zwei vierzehn, wahrscheinlich fünfzehn, eines gar sechzehn auf.

Entsprechend der wachsenden Zahl der Porträtmerkmale nimmt auch die der nicht individuell berücksichtigten Körperteile ab. Auch die besten Porträts haben nicht nach der Natur gegeben: die Ohren, den Mund (Psalterbild?), die Größe und Farbe der Augen, die Brauen, die Gesichtsfarbe und die genaue Farbe der Haare, die Hände und Füße und den ganzen übrigen Körper, es sei denn, wir erkennen die Andeutung des Embonpoint im Münchner- und Calisto-Porträt an. Was die Modellierung des Gesichtes anlangt, so ist

sie nur insoweit versucht, daß vereinzelt einige wenige Falten, die höheres Alter erkennen lassen, eingezeichnet sind.

3. Wie bereits hervorgehoben, gehört die karolingische Periode einer fremden Entwicklung an. Die Produkte der weltentlegeneren Klöster, die weniger von antiken und byzantinischen Vorlagen berührt waren, lassen nach wie vor nur drei Merkmale der Bärtigkeit, Frisur und Gesichtsform erkennen, wozu noch vielleicht Berücksichtigung des Schnurrbartes und vereinzelt die Form der Nase und die detaillierten Konturen des Bartes hinzutreten. Auch in St. Gallen und Fulda, dessen Menschendarstellungen natürlich besser sind als die von ungeschulten Händen, dürften sich nicht mehr Porträtzüge nachweisen lassen.

4. In der ottonisch-heinrizischen Epoche sind es wieder Werke der hohen Kunst, die wir unserer Vergleichung zugrunde legen können. Auf allen tritt uns Otto III. jung — d. h. mit völlig faltenlosem Gesicht — und bartlos entgegen. Nur auf seinem letzten Bilde hatte er leichten Bartanflug. Ferner hat er überall länglich-ovales Gesicht, spitzes Kinn und gerade Nase sowie braune Haare vielleicht mit rötlichem Schimmer. Locken in der Stirn hat der Kaiser auf drei Porträts, nur auf dem von Aachen und dem von Chantilly, also mutmaßlich den frühesten, nicht, sodaß er sie vielleicht erst später trug. Dafür hat er in Aachen lockige Haupthaare. Wir können also auf allen sechs Porträts sechs gemeinsame — oder, wie der Bartanflug, auf Beobachtung beruhende und den andern Bildern infolge des Altersunterschiedes nicht widersprechende — Züge nachweisen, auf drei sieben (Stirnlocken). Die gelockten Haupthaare in Aachen können sehr wohl beobachtet sein und sind es wohl auch; trotzdem erhebt sich in keinem Bilde die Zahl über sieben beobachtete Züge, weil dafür auf diesem Porträt die Locken in der Stirn fehlen. Also haben wir bei einem Porträt, das durch seine hervorragende Schönheit in Staunen versetzt (Abb. 12), nicht mehr individuelle Züge nachweisen können, wie bei dem kläglichen italienischen Produkt (Abb. 16), woraus sich die relative Unabhängigkeit des Wirklichkeitssinnes von der Schönheit so gut folgern läßt, wie die großen Schwierigkeiten, die ein glattes jugendliches Gesicht individuellem Erfassen entgegensetzt. Denn daß ein Künstler wie der von Chantilly, der durchaus dem Meister der Calistobibel ebenbürtig ist, ungezählte Porträtzüge dank seiner hervorragenden Technik hätte wiedergeben können, wofern er sie als individuell erkannt hatte, dürfte kaum bezweifelt werden.

Aus den Porträts Heinrichs II. gewinnen wir folgende Skala: Alle sieben zeigen einen kurzen, lockigen, blonden Vollbart, einen kleinen, nach abwärts gerichteten Schnurrbart, der die Oberlippe frei läßt, und länglich-ovales Gesicht, also sieben Porträtzüge; sechs Bilder haben die gekrümmte schmale Nase, also neun Züge; fünf Porträts zeigen den scharfen Absatz der Nase von der Stirn und die starken Backenknochen, also elf individuelle Merkmale; drei die leichte seitliche Biegung der Nasenspitze, also zwölf, wozu bei den Missalebildern noch der runde dicke Kopf, die Tränensäcke, der geschweifte Haaransatz, die niedere Stirn und die nicht dunkeln Augen hinzutreten, sodaß sich die Zahl der individuellen Merkmale auf achtzehn erhöhen würde. Eventuell würde auch die hier andere Schnurrbarttracht selbständige Beobachtung bezeugen. Doch können wir diese Rechnung nicht aufrecht erhalten, denn die besten Porträts differieren in einigen dieser Punkte stark. Besonders darf auf die Höhe der Stirn kein Gewicht gelegt werden, weil sie durchgehends niedrig ist, dann sind wir uns nicht klar, ob der Kaiser in die Stirn gekämmte Locken trug, da das schlechte Porträt (Abb. 18) und das vorzügliche vatikanische sie zwar haben, die Missalebilder und das gute Bamberger (Abb. 23) aber nicht, ferner hat er vielleicht in späteren Jahren seinen Bart in zwei kurze Spitzen auslaufen lassen. Kurz, es gibt immer — auch bei diesen vortrefflichen künstlerischen und porträtistischen Leistungen — strittige Punkte. Solange noch nicht alle Merkmale wiedergegeben sind, ist auch bezüglich des Gesichtes eine Verwechslung mit anderen Personen möglich. Von deutschen Kaisern und Königen unterscheidet sich Heinrich jedoch charakteristisch. Bemerkt muß noch werden, daß die sorgfältig gezeichnete farbenprächtige Kleidung auf allen Porträts differiert.

Bestimmt nicht individuell beobachtet sind auch jetzt noch: Ohren, Mund, Fleischfarbe, Augen, Hände und — wahrscheinlich — Körperbau und Stirn. Zugenommen hat der Wirklichkeitssinn gegenüber den durchaus ebenbürtigen karolingischen Porträts höchstens in der Modellierung des Gesichtes und der allgemeinen Beachtung der Haarfarbe, da diese bei sämtlichen Porträts, auch den mangelhaftesten (Abb. 17 und 18), blond ist. Endlich ist die Tatsache, daß die Augen im sitzenden Missalebilde (Abb. 22) nicht schwarz sind, ein Beweis für zunehmende Emanzipation von den Vorlagen und allmähliche Beachtung der Augenfarbe.

Hier stehen wir im Zenith frühmittelalterlicher

Porträtierungskunst. Daß die Porträts Ottos III. so viel weniger individuelle Züge erkennen ließen, ist wohl weniger auf die geringere Beobachtungsgabe der Künstler zurückzuführen, als auf die außerordentlichen Schwierigkeiten, die die Bewältigung eines jugendlichen — und weiblichen — Gesichtes dem Porträtmaler bietet. Vielleicht haben die Zeitgenossen auch mehr Merkmale entdeckt als wir.

Daß die Porträtfähigkeit nicht nur bei den ersten Künstlern des Landes, sondern auch beim guten Durchschnitt hoch stand, lehrt uns Romwald (Abb. 20), dessen Gesicht von allen bisher uns bekannt gewordenen sich sehr wesentlich unterscheidet. Auch der größte Skeptiker wird von einem „typischen" Porträt nun nichts mehr wissen wollen. Damit soll aber keineswegs geleugnet werden, daß die weltentlegenen Ateliers und Stümper wesentlich weniger individuelle Züge festzuhalten vermochten, als die Künstler, die den Kaiser malten; solche kalligraphische Werke wie die des Wandalgarius kommen aber in dieser Zeit bei Porträts nicht mehr vor.

5. Ueber die Periode des langsamen Niederganges werden wir aus den Porträts Heinrichs III. belehrt. Alle Porträts stimmen in acht Merkmalen (langes, spitz zulaufendes Gesicht, langer, straffer, spitzer Bart, kurzer Schnurrbart mit ausrasierter Oberlippe), vier in zehn (stark gebogene Nase und dunkler Bart) überein. Bezüglich des Wirklichkeitssinnes stehen sie also auf der Höhe der fünf bis sechs minder guten Porträts Heinrichs II. und werden von den besten Konterfeis dieses Monarchen nicht wenig übertroffen.

6. Wenn sich auch vereinzelt noch leidlich gute Porträts in dem Jahrhundert von etwa 1050 bis 1150 finden mögen — besonders Salzburg kommt hier in Frage —, so lehrt doch die große Mehrzahl, daß jetzt wieder nur mehr Barttracht, Gesichtsform und Frisur berücksichtigt wurden. Ja, der Verfall war so groß, daß wir kaum über die Barttracht Heinrichs IV. und V. aus den Miniaturen unterrichtet sind. Damit ist die Porträtmalerei dieser Zeit bezüglich des Wirklichkeitssinnes fast wieder auf das Niveau der ersten Anfänge gesunken, wenn auch die Technik stellenweise nicht hinter der der schlechteren ottonisch-heinricischen Miniaturen der traditionellen Kunst zurückblieb. Symbolisch sind allerdings diese Produkte zumeist nicht mehr, denn sie geben nicht nur Andeutungen für die Phantasie, sondern annähernd richtige Bilder der Wirklichkeit.

7. Der neue Federzeichnungsstil, der sich im 12. Jahrhundert entwickelte, kam der Porträtkunst wieder zugute. Neben Barttracht, Frisur, Gesichtsform und Nase wurden auch in dieser leichteren Technik Mo-

dellierung des Gesichtes und sogar fein beobachtete Züge, wie das tiefer liegende linke Auge Rodperts von Deutz, berücksichtigt. Ferner nahm die Freiheit der Gebärdensprache beträchtlich zu. Da aber von keiner Person mehr ein so reiches Porträtmaterial vorhanden ist, wie von Otto III., Heinrich II. und III., so ist damit unsere Vergleichung wesentlich erschwert. Sicher ist nur, daß die besten Porträts Karls des Kahlen und Heinrichs II. an Wirklichkeitssinn nicht übertroffen, an Technik nicht erreicht wurden, wie ja überhaupt die feinere Durchbildung der Gesichtsformen zurücksteht hinter dem Versuche vereinfachter Charakterisierung. Auch wurde keine neue Partie des Gesichtes individueller Beobachtung unterworfen. Der Körper selbst ist durchgehends in die Länge gezogen.

8. Von den Porträts in Deckfarbentechnik dieser letzten Periode des romanischen Stiles gilt im wesentlichen dasselbe, wie von den in Federzeichnung ausgeführten. Neu ist die vereinzelte richtigere Wiedergabe der Fleischfarbe, die vereinzelte feinere Modellierung des Gesichtes (besonders in Böhmen) und die Beobachtung bezw. Berücksichtigung des *blauen Auges*, letzteres freilich noch nicht beim Porträt. Was die Bart- und Haarfarbe betrifft, so wurde sie mehr als in karolingischer Zeit berücksichtigt, keineswegs aber derart, daß auf Nuancen der Färbung geachtet worden wäre.

Sonach folgen sich die individuell beobachteten Porträtmerkmale etwa in dieser Reihe: zuerst wird die Barttracht berücksichtigt — wenn wir von körperlichen Anomalien absehen —, sodann die Frisur bezw. Tonsur, dann die Form des Gesichtes, dann die der Nase, hierauf Modellierungen des Gesichtes, also Grübchen, Backenknochen, scharfe Falten, Absatz der Nase von der Stirn usw. Etwa gleichzeitig interessiert man sich für die Haar- und Bartfarbe, ohne daß in unserer Periode mehr als den augenfälligsten Unterschieden, blond, schwarz und rot, Rechnung getragen würde. Für Beachtung der Augenfarbe haben wir nur *ein* Beispiel.

Dauernd nicht individueller Beobachtung unterworfen bleiben: Mund, Ohren, Augen und Augenbrauen, die sämtlich nach dem konventionellen Stil der Schule oder des Künstlers behandelt wurden, Fleischfarbe, Körperbau, Hände und Füße, Augenfarbe (von dem einzigen Beispiel abgesehen) und feinere Nuancen der Haarfarbe. Ueber die Bildung der Stirn habe ich kein festes Urteil.

Regelmäßig und individuell berücksichtigt sind bei den guten Porträts der ganzen Periode Kleidung und Attribute.

Wägen wir nun zum Schlusse die Porträtmerkmale gegenüber

den konventionellen oder gar nicht berücksichtigten Zügen ab, dann unterliegt es keinem Zweifel, daß auch die besten Porträts — da in ihnen niemals alle Züge auf individueller Beobachtung beruhen — niemals eine Persönlichkeit so vollkommen als körperliche Sonderexistenz vor Augen stellen, daß eine Verwechslung mit andern ihnen ähnlichen nunmehr ausgeschlossen ist. Wohl aber genügen die besten Leistungen vollkommen, um bei einem numerisch so kleinen Stande, wie dem der Kaiser und Könige oder hoher Würdenträger oder den Aebten desselben Klosters den Dargestellten zu identifizieren. Deshalb glauben wir die bisherigen Anschauungen widerlegt und den Beweis erbracht zu haben, daß das frühe deutsche Mittelalter in den Fällen, in denen es malerische Porträts schaffen wollte, es auch konnte.

Anhang.

Da naturgemäß das porträtistische Vergleichsmaterial am reichsten für die Herrscher vorliegt, so haben wir deren Porträts besonders eingehend behandelt. Wie aber zu betonen nicht unterlassen wurde, ist damit die Gefahr gegeben, die Leistungen einer Zeit zu überschätzen, denn die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß Kaiser und Könige von den tüchtigsten Meistern bildlich dargestellt wurden. Ferner malte mancher Mönch im weltentlegenen Kloster seinen Kaiser, ohne ihn persönlich zu kennen, was bei seinem Abt oder Bischofe fortfiel. Sodann hatten wir unser Urteil über gewisse konventionelle, überall wiederkehrende Züge, wie Kleinheit der Ohren, Größe und Farbe der Augen usw., nur dadurch gewinnen können, daß wir auch das andere zeitgenössische Material berücksichtigten. Andernfalls hätten wir leicht Merkmale für individuell beobachtet ansprechen können, die wir bei allen gleichzeitigen Menschendarstellungen finden und die deshalb bei der Zählung der Porträtmerkmale nicht berücksichtigt werden durften. Denn nur wenn man die Gesamtleistung einer Zeit kennt, vermag man bei einzelnen Erzeugnissen individuelle Differenzen zu konstatieren. Die wenigen bisherigen Arbeiten über die frühmittelalterliche Porträtfähigkeit, voran Clemens in anderer Richtung verdienstvolles Werk, krankten an dem großen Fehler, zu wenig Vergleichsmaterial zu besitzen und daher Regeln für Ausnahmen zu halten und umgekehrt. Diese Erwägungen haben es als ganz unerläßlich erscheinen lassen, möglichst viel Material zusammenzutragen, um auf dieser breiten Basis seine Schlüsse aufbauen zu können. Also lediglich aus diesem Bestreben heraus ist die nachstehende Sammlung, die erste existierende[1]), zu verstehen. Es lag mir ganz fern, hier alle Bibliotheken zu durchforschen, um bibliothekarische oder philologische Vollständigkeit zu erzielen. Nur die in München, Augsburg, Stuttgart und Salzburg sind mir näher

[1]) Ein großer Teil dieser Sammlung erschien im XXIX. Bande des Repertorium für Kunstwissenschaft unter dem Titel „Malerische Porträts aus dem deutschen Mittelalter vom VIII. bis etwa zur Mitte des XIII. Jahrhunderts."

bekannt und wie bei den Kaiserporträts dürfte auch hier eine gewisse Vollständigkeit erzielt sein, außerdem sah ich diejenigen Handschriften ein, die der Münchner Hof- und Staatsbibliothek leihweise überwiesen wurden. Mein Zweck ist ausschließlich der gewesen, für mein Buch in jahrelangen Vorarbeiten mir das nötige Rohmaterial zu beschaffen, um daraus schlecht und recht mein Gebäude errichten zu können. Damit habe ich genügend Kärrnerarbeit getan, denn auch neu aufgefundene Porträts dürften an meinen Resultaten kaum etwas ändern. Vereinzelt sind hier noch einige Porträts namhaft gemacht, die mir nur aus der Literatur bekannt sind, das wurde dann stets vermerkt. Die Sammlung, deren Vervollständigung gewiß in mancher Hinsicht wünschenswert wäre, soll dem Kunsthistoriker eine Nachprüfung ermöglichen und den Bibliothekar anregen, die Bestände seiner Bibliothek durchzusehen; vielleicht wird noch dieses oder jenes Porträt von Herrschern oder interessanten Persönlichkeiten dabei zutage gefördert. Daß die ersteren endlich gesammelt und in würdiger Weise herausgegeben werden, ist eine bald nicht mehr zu umgehende historische Forderung.[2])

Was die Angabe der Abbildungen betrifft, so wählte ich — wenn mehrere Publikationen mir bekannt waren — entweder die beste, oder die am leichtesten zugängliche oder die erste. Manchmal war ich auch genötigt, die einzige mir bekannte namhaft zu machen. Auf Abbildungen, die sich in meinem Buche befinden, wurde allein verwiesen. Hier dürfte noch die Mahnung nicht unangebracht sein, sich womöglich nur auf Grund der Originale ein Urteil zu bilden. Denn Photographien lassen bei Deckfarbenmalereien und kolorierten Zeichnungen die Farben nicht erkennen, farbige Reproduktionen aber sind mit wenigen Ausnahmen nicht frei von Willkürlichkeiten und Irrtümern. Reproduktionen endlich, die durch Nachzeichnung hergestellt wurden, sind zur Prüfung der feineren Details, auf die es bei unserer Untersuchung ja zumeist ankommt, nahezu vollkommen wertlos.

Nachstehende gleichzeitige Porträts — wo nicht anders bemerkt, handelt es sich also ausschließlich um *authentisches* Material — sind mir bekannt geworden und auf sie hin habe ich mir mein Urteil über die Porträtfähigkeit des Mittelalters gebildet:

[2]) Die Herrscherporträts, soweit sie mir bekannt geworden sind, werde ich in einem Aufsatz im Archiv für ältere deutsche Geschichtsforschung demnächst bearbeiten. Hierbei beabsichtige ich natürlich Vollständigkeit, da die Untersuchung mehr historischen als kunsthistorischen Charakter tragen wird. Für Mitteilung von mir unbekanntem Material werde ich Fachgenossen sehr dankbar sein. Die Untersuchung wird sich auf Porträts in *allen* Techniken ausdehnen.

VIII. Jahrhundert.

1. Wandalgarius, Kanonikus von St. Paul zu Besançon. St. Gallen, Stiftsbibliothek, Hdschr. 731, fol. 234. Selbstporträt. Abb. 2, Seite 7.
2. Kipand (?), St. Gallen, Stiftsbibl. Cod. 28. Erstmalige Reproduktion. Abb. 3, Seite 10.

IX. Jahrhundert.

I. Weltliche Personen.

1. Ludwig der Fromme in dem von Rhabanus Maurus stammenden Cod. 652 olim theol. 39 der Wiener Hofbibliothek. Reproduziert bei Schlosser „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Herrscherhauses" XIII. Bd. Wien 1892. S. 9[3]).
2. Kaiserin Judith, Gemahlin des vorigen, im Cod. Ms. lat. 22 fol. 5 der Bibliothèque publique in Genf. Abb. bei Schlosser ebenda S. 4.
3. Kaiser Lothar, Jugendbild im Psalter von Ms. Ellis und White in London, aus der Abtei St. Hubert in den Ardennen stammend. Abb. in Palaeographical Society, III. Bd., Tafel 93 (London 1873—83).
4. Derselbe in seinem Psalter; Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 266. Vorzüglich farbig reprod. bei Bastard, Tom. IV, fol. 116 (des Münchner Exemplares).
5. bis 9. Kaiser Karl der Kahle. Vgl. unsere Ausführungen und Abbildungen sämtlicher Porträts S. 27 ff.
10. Seine Gemahlin in der Bibel von St. Calisto aus dem Kloster St. Paolo fuori le Mura bei Rom. Abb. 10, S. 35.
11. Ludwig der Deutsche (?) in seinem Psalter in Berlin. Bibl. reg. Ms. theol., fol. 58, Blatt 120. Reproduktion bei v. Schlosser, Jahrbuch XIII. S. 21.
12. Ein fränkischer Fürst im Sakramentar von Autun in der Pariser Bibl. Nat., Ms. lat. 41. Vgl. meine Ausführungen S. 33 Anm. 35.
13. und 14. Windhere und Hiltepurg in der Kapelle von Goldbach bei Ueberlingen am Bodensee. Vortreffliche farb. Abb. des

[3]) Von Karl dem Großen besitzen wir kein malerisches Porträt. Vgl. darüber meine Ausführungen im Text, S. 20 ff. — Ob die Bilder Ludwigs und seiner Gemahlin Porträts sind, steht nicht fest. Das andere Bild des Kaisers aus einem verschollenen Pariser Manuskript (Reproduziert bei de Witt „Les Chroniqueurs de l'Histoire de France" und danach oft) ist von Clemen für Karl den Großen reklamiert, dies ganz bestimmt irrtümlicher Weise. (Vgl. Clemen „Porträtdarstellungen" S. 72 und unsere Ausführungen S. 24 f.) Auf alle Fälle ist wegen der Bestrittenheit der Zuteilung und des Verlustes des Originales das Bild für uns vollkommen wertlos. Nach liebenswürdiger Mitteilung des Herrn Pater Stephan Beissel S. J. befindet sich im Evangeliar Lothars aus Prüm vielleicht ein Bild Karls des Großen mit Legende David imperator. Vgl. Beissel „Geschichte der Evangelienbücher" (Freiburg i. B. 1906) S. 194 Anm. 2.

ersteren bei Künstle „Die Kunst des Klosters Reichenau im IX. und X. Jahrhundert", Freiburg i. B. 1906, Tafel IV. Hiltpurg abgebildet S. 55.

II. Geistliche Personen.

1. Alkuin, sehr dürftiges Medaillonbild in seiner Bamberger Bibel; ob Porträt sehr zweifelhaft, da die anderen, ihn mit Rhabanus zusammen darstellenden Bilder mit diesem anscheinend keinerlei Aehnlichkeit aufweisen. Vielleicht sind diese letzteren wenigstens hinsichtlich des Vollbartes authentisch, insofern Rhabanus seinen schon 804 verstorbenen Lehrer nach dem Gedächtnis malen ließ.
2. Rhabanus Maurus im Wiener Cod. lat. 652, fol. 1.
3. Derselbe, ebenda fol. 2.
4. Derselbe, ebenda, seine Kreuzandacht verrichtend.
5. Derselbe im Cod. Vaticanus reg. Christianae 124, fol. 2.
6. Derselbe, ebenda fol. 30. Sämtliche Porträts sind unter den Augen des Rhabanus in Fulda vor 842 bezw. 847 als Abschriften seines Hauptwerkes „De laudibus s. crucis" angefertigt, deshalb hätten wir ebensogut an ihnen, wie an den Porträts Karls des Kahlen unsere Untersuchung durchführen können; wir wählten jedoch den letzteren, weil er als Kaiser größeres Interesse bietet und weil auch die Porträts des Rabanus bei weitem nicht so viele individuelle Züge nachzuweisen gestatten, wie die Karls. — Alle Porträts reprod. bei v. Schlosser Jahrbuch, XIII. Bd., S. 6, 7, 26 und 27. Vgl. auch Beer „Die Miniaturensammlung der K. k. Hofbibliothek" in „Kunst und Handwerk", Wien 1892, V. Bd., S. 249.
7. Papst Gregor IV. im Wiener Cod. 652, hat vielleicht Porträtzüge.
8. Abt Raganaldus im Sakramentar von Autun. Vielleicht soll dieses stark beschädigte und daher fast unkenntliche Bild Porträt sein. Abb. bei Leop. Delisle „Le Sacramentaire d'Autun". Sonderdruck aus der Gazette Archéologique, Paris 1884, Tafel 22.
9. Ob Gregor im Sakramentar von Autun (Abb. bei Delisle ebenda) auf ein zeitgenössisches Porträt zurückgeht, ist mit Rücksicht auf den auch später nicht selten festgehaltenen Typus nicht unmöglich. Die 5 Geistlichen unter dem Heiligen mit den Ueberschriften subdiaconus, lector usw. sind sicher ganz schematische Bildnisse.
10. Porträt des Schreibers Otto im Evangeliar Lothars in Aachen (nach Woltmann-Woermann; mir war dieses Porträt nicht zugänglich).
11. Folchard in seinem Psalter; St. Gallen, Stiftsbibl. Cod. lat. 23, fol. 12. Vortreffliche Abb. bei Chroust „Monumenta Palaeographica", I. Serie, XIV. Lieferung, Tafel 9.

12. Der Mönch Hartmut, ebenda auf demselben Blatt. Abbildung ebenda. Die Porträts stammen aus dem Jahre 872.[4])
13. Schreiber Reginbertus auf Vorsatzblatt des Codex Reichenau CIX der großh. Hof- und Landesbibl. in Baden nach gütiger Mitteilung des Herrn Oberbibliothekar Dr. Holder (820—842).

X. Jahrhundert.

I. Weltliche Personen.

1. bis 6. Kaiser Otto III. Vgl. unsere Ausführungen S. 63 ff. mit Abbildungen 12—16[5]) und meinen Aufsatz in der „Christlichen Kunst" 1907, Maiheft.
7. Heinrich der Zänker im Bamberger Regelbuch von Niedermünster Cod. Ed. II., 11, fol. 4 b. (Liturgische Handschrift Nr. 142.) Abb. bei Swarzenski „Die Regensburger Buchmalereien des 10. und 11. Jahrhunderts", Tafel II, Nr. 4.
8. und 9. Heto und Adelheit von Christus gesegnet im Cod. 176 der Stiftsbibl. Einsiedeln, fol. 2, grell kolorierte Zeichnung von c. 1000. Mangelhafte Abb. bei Rahn „Geschichte d. bildenden Künste in der Schweiz", S. 299.
10. und 11. Graf Dietrich von Holland und Gemahlin Hildegard. Widmungsbilder am Schlusse der Handschrift, die beide, Eltern des Erzbischofs Egbert von Trier, der Abtei Egmond schenkten. Kgl. Bibl. im Haag Ms. A. A. 260, T. 32. Wohl unpubliziert.
12. Von auswärtigen Porträts sei das mir zufällig zu Gesicht gekommene des Königs Edgar von England (959—975) vom Jahre 966 genannt, in The Donation of King Edgar to Winchester Cathedral. From the British Museum. Cotton M. S. Vesp. A. VIII. Farbige, anscheinend sehr gute Reproduktion bei J. A. Westwood „Facsimiles of the Miniaturs and Ornaments of Anglo-Saxon and Irish Manuscripts", London 1868, Tafel 47.

---

[4]) Hefner-Alteneck „Trachten, Kunstwerke usw." hat auf Tafel 13 des I. Bandes eine farbige Abbildung eines Mönches aus einem Darmstädter Codex. Meines Erachtens ist der Dargestellte, von ihm fälschlich ins 9. Jahrhundert versetzt, Erzbischof Gero aus Cod. lat. 1948 in Darmstadt.

[5]) Die Porträts Otto III. sind alle in diesem Jahrhundert angeführt, auch wenn sie erst nach 1000 entstanden. Porträts, die in die Jahrhundertswende fallen, sind stets im früheren Jahrhundert genannt. — Das berühmte Evangeliar in der Pariser Bibl. Nat. Ms. lat. 8851 enthält im Innern des dicken Bandes vier Medaillonbilder mit den Umschriften „Otto imperator Aug. Romanorum", „Heinricus rex Francorum", „Heinricus rex Francorum" und „Otto iunior imperator Augustus". Die Köpfe sind mit weißen Konturen auf Goldgrund gezeichnet. Es handelt sich hier um Bildnisse, vielleicht nach römischen Münzen, bestimmt nicht um Porträts, wie ich auf Grund der mir liebenswürdiger Weise von Herrn Kunstmaler Max Bach in Stuttgart zur Verfügung gestellten genauen Kopien feststellen konnte. Die Handschrift ist nach Haseloff zwischen 967 und 983 oder zwischer 1002 und 1014 zu datieren, also gleichzeitig.

II. Geistliche Personen.

1. Erzbischof Evergerius von Köln (985—999). Widmungsbild im Cod. Nr. CXLIII der Kölner Dombibl. (Darmst. 2138) fol. 3 b.
2. Erzbischof Egbert von Trier (977—993). Widmungsbild in seinem Codex zu Trier, ca. 980 auf der Reichenau gemalt. Abb. bei Franz X. Kraus „Die Miniaturen des „Codex Egberti". Freiburg 1884. Tafel II.
3. Derselbe im Psalter Egberts, Codex Gertrudianus der städtischen Bibliothek zu Cividale, fol. 17. Abb. bei Sauerland und Haseloff „Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier", Tafel II.
4. Derselbe, ebenda fol. 18. Abb. ebenda, Tafel III.
5. Schreiber Kerald des Codex Egberti, Widmungsbild. Abb. bei F. X. Kraus, Tafel II.
6. Der Schreiber Heribert, ebenda. Abb. ebenda.
7. Der Schreiber Ruotpreht des Psalter Egberts. Abb. bei Sauerland und Haseloff, Tafel I.
8. Abt Liuthar (nicht der 934 verstorbene Abt von St. Gallen!, sondern ein unbekannter!) im Evangeliar des Aachener Domschatzes, fol. 30. Abb. bei St. Beissel „Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto in Aachen", 1886, Tafel 2. Farbig bei Hefner-Alteneck „Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des 18. Jahrhunderts, I. Band, Tafel 35.
9. Erzbischof Gero von Köln (969—976) in seinem Codex in der großherzogl. Landesbibl. zu Darmstadt (Cod. lat. 1948). Verkleinerte Abb. im „Egbertpsalter", Tafel 62, Nr. 3 und 4.
10. Derselbe, ebenda, fol. 7 b. Abb. ebenda. Außerdem bei Ch. Rohault de Fleury „La Messe", VII. Pl. DLXXII.
11. Schreiberporträt im Sakramentar von Fulda in der Göttinger Universitätsbibliothek ms. theol. 231. Vgl. Beissel „Ein Sakramentar des XI. Jahrhunderts aus Fulda", Zeitschrift für christliche Kunst" 1894, S. 64 ff.
12. Schreiber Eburnant im Hornberger Sakramentar. Vgl. Oechelhäuser „Die Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg", I. Bd., S. 24.
13. Abt Adalbert, ebenda.
14. Abt Romwald (Ramvoldus) von St. Emmeram bei Regensburg aus Clm. 14000 Cim. 55. Abb. Nr. 20, S. 79.
15. Ein Schreiberporträt aus einem Registrum Gregorii, unter Egbert von Trier geschrieben, in der Stadtbibliothek daselbst. Vgl. Neus Archiv für ältere deutsche Geschichtskunde, II. Bd., S. 437 f.
16. Witigowo im Cod. Reichenau CCV der großherzogl. Hof- und Landesbibliothek in Karlsruhe, Blatt 143 a, von 994. Abb. farbig — zu grell — bei Mone „Quellensammlung zur Badischen Landesgeschichte", Karlsruhe 1863. III. Bd., Tafel I.
17. Der Dichter Purkhard — mit mehreren, wohl nur bildnis-

mäßigen Mönchen — ebenda, roh und schablonenhaft wie voriges. Vgl. Oechelhäuser „Die Miniaturen u/w.", I. Bd., S. 10.

18. und 19. Zwei Widmungsbilder (wer?) im Essener Sakramentar der Landesbibliothek in Düsseldorf (D 2).

20. Schreiberporträt (oder Abt), knieend sein Buch Christus überreichend, Widmungsbild aus dem Evangeliar Nr. 17 der Stiftsbibliothek Einsiedeln. Abb. bei Kuhn „Allgemeine Kunstgeschichte", III. Bd., S. 177 (ca. 1000). Der Schreiber nach Rahn (Gesch. d. bildenden Künste, S. 145) mit silbernen Umrißlinien gezeichnet.

21. Auf der Langwand der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau befinden sich in den Zwickeln der Arkaden Kreisfelder mit Brustbildern von Geistlichen, vielleicht Porträts, je mit Buch in der Hand. Farbige Abb. bei Borrmann „Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland", Berlin 1897 ff., Tafel 61. Die Gemälde stammen wohl von etwa 1000. Vgl. Text S. 119.

22. Ein Mönch (Abt?) auf fol. 18b des Missale in Darmstadt, Hofbibliothek, Ms. 1946. Abb. bei Braun „Beiträge zur Gesch. der Trierer Buchmalerei", Ergänzungsheft IX der Westdeutschen Zeitschrift, Tafel II. — In dem aus Fulda stammenden Cod. 1, 185 in der Kgl. Bibliothek in Hannover (Passio SS. Kiliani et Margarethae) soll sich ebenfalls ein Porträt befinden. Leider ist in den allerwenigsten Bibliothek-Katalogen auf Porträt Rücksicht genommen, wie überhaupt, mit wenigen Ausnahmen, unter denen Heinemanns wundervoller Katalog von Wolfenbüttel obenansteht, der künstlerische Schmuck der Handschriften sehr vernachlässigt wird.

23. Prior Eberhart im Cod. 292 der Vatikanischen Bibliothek in St. Gallen fol. 175b, einem Psalterium. Deckmalerei.

24. Abt Johannes (915—934), Widmungsbild im Cod. 175 in Monte Cassino. Sehr rohe kolorierte Zeichnung aus Capua. Farb. Abb. in „Le Miniature nei codici Cassinesi", 1887, Taf. I.

XI. Jahrhundert.

I. Weltliche Personen.

1. bis 7. Kaiser Heinrich II. (1002—24). Vgl. Text S. 75 ff. mit Abbildungen 18, 19, 21, 22 und 23.

8. Seine Gemahlin Kunigunde in Clm. 4452 Cim. 57 fol. 2, vor 1014 gemalt. Abb. wiederholt, z. B. — mangelhaft — bei Vöge „Malerschule", S. 123, ganz gut bei Kobell „Kunstvolle Miniaturen", Tafel 13.

9. Kaiser Heinrich II., vielleicht auf einem Pallium im Bamberger Domschatz in Medaillonform. Ikonographisch wertlos. Anscheinend existiert in Bamberg noch eine Casula mit Porträt oder Bildnis Heinrichs II.

10. und 11. Konrad II. und seine Gemahlin Gisela im Codex Aureus des Escorial, fol. 2v. Vgl. Brunner „Das deutsche Herr-

scherbildnis von Konrad II. bis Lothar von Sachsen". Diss. Borna-Leipzig 1905. S. 21 ff.

12. und 13. Derselbe und die Kaiserin Gisela auf einem Fresko im Dom zu Aquileja. Farb. Abb. bei Graf Lanckoronski „Der Dom von Aquileja". 1906. Tafel XIV.
14. Kaiserin Gisela im Bremer Evangeliar Heinrichs III., fol. 5, unpubliziert.
15. bis 21. Kaiser Heinrich III. Vgl. Text S. 91 ff. und Abb. 24 und 25 aus seinem Bremer Evangeliar.
22. Kaiserin Agnes im Codex Aureus des Escorial. Abb. im Aufsatz von José Escudero de la Peña im Museo Espagnol de Antigüedades. V. Bd. Madrid 1875. Tafel bei S. 503.
23. Dieselbe im Evangelienbuch aus dem Dom von Goslar in Upsala, fol. 3b. Abb. bei St. Beissel „Das Evangelienbuch aus dem Dome von Goslar usw.". Zeitschrift für christliche Kunst XIII. Bd. und im erweiterten Sonderabdruck als Tafel.
24. Ein unbekannter Fürst auf dem Fresko im Dome zu Aquileja. Abb. bei Lanckoronski.
25. Kaiser Heinrich IV. in der von ihm dem Kloster Hirsau geschenkten — nach Swarzenski (Regensburger Buchmalerei S. 176) in Italien gemalten — Bibel Clm. 13001. Wohl das einzige gleichzeitige Porträt des (jugendlichen) Kaisers, aber sehr minderwertig und den andern Figuren der Handschrift — z. B. König Salomon — sehr ähnlich. Da die Herrscher dieses Jahrhunderts und den folgenden noch nicht sämtlich ikonographisch fixiert sind, so ist auch das bei den andern Herrschern — von Heinrich II. und III. abgesehen — genannte Material mit zu Rate zu ziehen.
26. bis 28. Drei Porträts im Cod. Nr. 2490 der gräfl. Schönbornschen Bibliothek Pommersfelden (bei Bamberg), fol. 8a ein junger Herrscher (Heinrich IV.?), derselbe fol. 26b, derselbe fol. 37b auf dem Throne mit Charnierkrone, die beiden ersten Porträts barhäuptig. Vgl. über diese mir durch Augenschein nicht bekannte Handschrift Endres und Ebner in der „Festschrift zum 1100jährigen Jubiläum des deutschen Campo Santo in Rom". Freiburg 1897. S. 296 ff. Fol. 8a reproduziert auf S. 301. Der Herrscher kommt auch für einen der Söhne Heinrichs IV., Konrad oder Heinrich V., in Betracht.
29. Ein thronender König (Heinrich IV.?), Widmungsbild (fol. 1) in der Evangelienhandschrift Nr. 3 des Kupferstichkabinettes in Berlin.
30. und 31. König Stephan von Ungarn und Königin Gisela auf der von letzterer eigenhändig gestickten „Casula St. Stephani et Gislae Reginae" im Kronschatz zu Ofen. Farbige Abbildung bei Fr. Bock „Die Kleinodien des hl. römischen Reiches, Tafel XVII, Text S. 84—93.
32. Prinzessin Hemma auf fol. 18b des Cod. 3008 in Wolfenbüttel. Vortreffliche farbige Abbildung bei Heinemann „Die

Handschriften der herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel", rohe Deckmalerei Ende des Jahrhunderts.

33. und 34. König Eduard der Bekenner von England und Herzog Harald II. von Angeln auf dem Teppich von Bayeux.

II. Geistliche Personen.

1. Der Kölner Kanoniker Hilinus, Widmungsbild im Evangeliar aus der Kölner Dombibliothek, Cod. Colon. XII. (Darmstadt 1951) membr. 2^0 saec. XI, fol. 16b vom Anfang des Jahrhunderts. Abb. bei Vöge „Eine deutsche Malerschule", S. 137.
2. und 3. Zwei Schreiber, wohl Purchardus und Chuonradus, ebenda, fol. 4b, wohl unpubliziert.
4. Bischof Engilmarus, Widmungsbild (fol. 15a) des Codex Nr. I. 2, 4^0 membr. saec. XI., Benediktionale der fürstlich Wallersteinschen Bibliothek zu Maihingen bei Nördlingen. Der Bischof ist vielleicht (nach Vöge S. 150) der von Parenzo, der 1037 der Weihe von Altaich beiwohnte. Er segnet 2 Geistliche und eine Gruppe von Laien.
5. Ein Benediktiner-Abt Heinrich II. sein Werk überreichend. Titelbild im Commentar Gregorii in Ezechielem proph. Bamberg Cod. B. IV. 11. Bibelhandschrift 84. Farbige Reproduktion bei Jaeck „Viele Alphabete . . . . . aus der Bibliothek Bamberg", S. 4. Leipzig 1833.
6. Schreiberporträt, als Titelbild (Federzeichnung) im Clm. 14272. Abb. bei Swarzenski „Regensburger Buchmalerei", Tafel III, Nr. 9.
7. Bischof Poppo auf dem Fresko im Dom von Aquileja. Abb. bei Lanckoronski „Der Dom von Aquileja".
8. Uta, Aebtissin von Niedermünster, im Clm. 13601 Cim. 54. Abb. bei Swarzenski, Regensburger Buchmalereien, Tafel XII, Nr. 29.
9. Ein Geistlicher, ebenda. Abb. ebenda, Tafel XIII, Nr. 31 und — viel besser — bei Kobell „Kunstvolle Miniaturen", Tafel XII.
10. Dieselbe oder eine andere Uta, im Regelbuch von Niedermünster in Bamberg. Cod. Ed. II. 11. Abb. bei Swarzenski ebenda Tafel 3 Nr. 7.
11. Ein junger Geistlicher im Clm. 7355, dem sogenannten „Eberhartspsalter" des Grafen Eberhard von Murach aus Kloster Geisenfeld.
12. und 13. Zwei Porträts des Bischofs Sigebert von Minden (1022—36) — sowie ein Elfenbeinporträt desselben — in einer liturgischen Handschrift der kgl. Bibliothek zu Berlin. Vgl. Gräven in der Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde Westfalens LXI (1903), S. 1—22 mit Abb.

14. Hartger, ein Einsiedler (von 986—1017 nachweisbar), im Cod. Sangallensis 390, fol. 13. Abb. bei Chroust „Monumenta Palaeographica", Lieferung XIV, Tafel 5.
15. Derselbe, ebenda, fol. 11. Nach Chroust soll merkwürdigerweise kein Grund bestehen, diese beiden sich außerordentlich gleichenden Bilder für Porträts derselben Person zu halten.
16. und 17. Die beiden Aebte Bern und Fridebald auf dem Widmungsbilde der „Vita s. Udalrici", die auf der Reichenau zwischen 1020 und 1030 geschrieben wurde. Cod. lat. Nr. 573 (olim Hist. Eccles. 135) fol. 26 der k. k. Hofbibliothek in Wien. Vgl. bei Chroust „Monumenta", Lief. XX, Tafel 9.
18. Aebtissin Hidda von Meschede im Cod. 1640, fol. 6a, der großherzogl. Bibliothek in Darmstadt. Nach liebenswürdiger Mitteilung von Herrn Bibliothekar Dr. Ad. Schmidt daselbst ist Hidda vermutlich identisch mit der 1101 urkundlich vorkommenden Ida. Beschreibung der Deckfarbenbilder bei Ferd. Noack „Die Geburt Christi", Darmstadt 1894.
19. Erzbischof Anno von Trier im Cod. 1384 der Stadtbibliothek in Trier.
20. Gundekar II., Bischof von Eichstädt (1076) im „Gundecharianum" im Domkapitel zu Eichstädt. Abb. in „Eichstädts Kunst", Festschrift, München 1901, Tafel 6. Die zahlreichen, frühere Bischöfe darstellenden Bilder dieser einzigartigen Handschrift dürften keinen Porträtwert besitzen.
21. Rotpert (Rupert) von St. Emmeram bei Regensburg (1070 bis 1095) im Evangelienbuch Heinrichs IV., fol. 2b (Cod. 208) des Domkapitels zu Krakau. Abb. bei Thausing und Rieger in den „Mitteilungen der k. k. Zentralkommission", XIII. Band, Wien 1887.
22. Der Abt von Echternach im Evangeliar Heinrichs III. in Bremen (fol. 5) mit seinen Mönchen, die kaum Porträts sein dürften.
23. Derselbe, ebenda fol. 249. Ueber den Codex vgl. H. A. Müller „Die Bilderhandschriften des Mittelalters in den Bibliotheken der Stadt und der Hauptschule zu Bremen", Programm der Hauptschule zu Bremen, 1863.
24. und 25. Zwei Schreiber, ebenda. Abb. bei Knackfuß „Deutsche Kunstgeschichte", I. Bd., S. 159.
26. Bischof Bernward von Hildesheim (993—1022) auf fol. 32 seines Evangeliars im Dome zu Hildesheim. Vgl. Beissel „Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim", 1891, Tafel 4.
27. Derselbe, in einer Initiale in „der reichen, im 11. Jahrhundert geschriebenen, aus St. Michael zu Hildesheim stammenden, Handschrift des Lebens Bernwards von Thankmar". Bernward trägt hier Bart und Schnurrbart mit ausrasierter Oberlippe, während er im oberen Porträt bartlos ist. Deshalb ist der Por-

trätwert dieses Bildes zweifelhaft. Abb. Monum. Germ. S. S. IV. Tafel zu S. 754.

28. Bischof Ellenhard von Freising (1052—78) im Clm. 6831, fol. 2.
29. Derselbe im Bamberger Cod. Ed. III. 11, fol. 2 b.
30. Ein Abt, dem thronenden König ein Buch überreichend, im Evangelienbuch Nr. 3 des kgl. Kupferstichkabinettes in Berlin.
31. bis 33. Aebtissin Amelberga zwischen zwei Bischöfen, grau schattierte Federzeichnung auf fol. 1 des Evangeliencodex zu Söstern bei Maestrich. Wohl unpubliziert.
34. Bischof Otto von Regensburg (1060—89), Dedikationsbild in seinem in Regensburg gemalten Pontificale. Paris. Bibl. Nat. ms. lat. 1231, fol. 1 b. Abb .bei Swarzenski „Regensburger Buchmalerei", Tafel XXXII, Nr. 91.
35. Im Clm. 23261 befindet sich auf fol. 13 b eine Gruppe von Geistlichen und Nonnen mit sehr verschiedenem Gesichtsausdruck, augenscheinlich Porträts. Den in Lüttich gemalten Codex schenkte Ellenhard von Freising 1051. — Vielleicht sind Manegoldus von Lutinbach und Erzbischof Gebehardus von Salzburg (1060 bis 1088) im Cod. Rastatt 27 der Hofbibliothek in Karlsruhe ebenfalls Porträts. Farb. Abb. bei Mone, „Quellensammlung zur Badischen Landesgeschichte" 3. Bd. Karlsruhe 1863. Taf. 2.
36. bis 39. Vier Aebte bezw. Geistliche in der Luziuskirche in Werden (vollendet 1053) an den Hochwänden des Chores und in den Nischen, alle mit ganz verschiedenen Gesichtern, jedenfalls Porträts. Von wem? 2 farbige vortreffliche Abbildungen bei Clemen „Die romanischen Wandmalereien des Rheinlandes", Tafel 5 und 6. Die auf Tafel 7 reproduzierten Medaillons von Aebtissinnen aus der Stiftskirche in Essen aus derselben Zeit scheinen keine Porträts zu sein.
40. Eginhard im Cod. membr. Nr. 306 der Stadtbibliothek in Metz (Mitte der Hdschr.) in Federzeichnung, nach Fr.X. Krauß „Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen", III. Bd., S. 779.
41. und 42. Abt Uvalpertus und der Mönch Uvido auf fol. 1a des Cod. D. III. 16 der Bibl. Nationale zu Turin. Abb. in „Monumenta Palaeographica sacra". Torino 1899. Tafel XXXI, Text Seite 27.
43. Abt Theobald (1022—35) von Monte Cassino, Widmungsbild im Cod. Nr. 73. Unglaublich rohe farbige Federzeichnung. Der Abt ähnelt, bis auf die blonde Bartfarbe, vollkommen dem hl. Benedikt, dem er die Handschrift überreicht. Farbige Abb. in „Le minature nei codici Cassini", 1887, XI. Jahrh., Tafel I.

XII. Jahrhundert.

I. Weltliche Personen.

1. Wahrscheinlich Heinrich V. (vielleicht Lothar), Wandmalerei in der Klosterkirche von Prüfening. Abb. bei J. A. Endres

„Romanische Malereien in Prüfening" in der Zeitschrift „Die christliche Kunst", München 1906, 2. Jahrgang, S. 169.

2. Derselbe in der Kaiserchronik des Ekkehard von Aura im Christ-College zu Cambridge. Federzeichnung von 1113/14. Abb. in O. Jägers „Weltgeschichte", II. Bd. (2. Aufl.), S. 219.

3. und 4. Derselbe mit seiner Gemahlin Mathilde, ebenda. Der Porträtwert dieser Bilder scheint nur gering zu sein, wiewohl Ekkehard dem Kaiser persönlich nahe stand. Es ist auch möglich, aber nicht sicher, daß Heinrich V. nach persönlicher Erinnerung gezeichnet wurde. Brunner vermutet ein Siegel als Vorlage, was insofern interessant wäre, als es ein gewisses Interesse an der authentischen Erscheinung einer Person erkennen ließe. Abb. in Monum. Germ. S. S. VI. Tafel 2.

Heinrich V. (und IV.?) in der Havelberger Handschrift der Ekkehardchronik scheint auch nur wenig Porträtwert zu besitzen. Auf diese Herrscher werden wir in unser Geschichte der frühmittelalterlichen Porträtplastik zurückkommen, denn in dieser Periode tiefsten Verfalles der Malerei müssen wir uns in erster Linie an die Siegel halten. Vorläufig ist die Frage noch ungelöst, weshalb meine Angaben keinen Anspruch auf unbedingte Zuverlässigkeit erheben können.

5. Derselbe im Codex Aureus von Prüm in der Stadtbibliothek zu Trier. Abb. im Aufsatz von Lamprecht im „Museum", 3. Jahrgang, S. 32 (Porträt?).

6. Derselbe in seinem in St. Emmeram in Regensburg gemalten Evangelienbuch, jetzt in der Dombibliothek zu Krakau, fol. 2b.; nach Swarzenski „Regensb. Buchmal." vor 1092, nach Thausing und Rieger „Mitteil. der k. k. Zentralkommission", 1887, XIII. Bd., etwa 1099, nach Brunner etwa 1010 entstanden, mir nicht näher bekannt.

7. Heinrich IV., ebenda.

8. Konrad, ebenda.

9. Heinrich IV. oder V., ebenda, fol. 1.

10. Im Cod. 127, fol. 1, der Kölner Dombibliothek ist die Investitur eines Kaisers durch einen Erzbischof dargestellt. Welcher Kaiser?

11. Friedrich I. Barbarossa vom Jahre 1188, einziges authentisches malerisches Porträt, von Probst Heinrich von Schäftlarn in farbiger Federzeichnung angefertigt. Titelbild seiner jetzt im Vatican befindlichen an den Kaiser gerichteten Schrift. (Cod. Vat. 2001.) Vortreffliche erstmalige Reproduktion (farbig) in O. Jägers „Weltgeschichte", II. Bd. (2. Aufl.), Tafel bei S. 264.

Im Freisinger Copialbuch 3c, Cod. 238 des Münchner Reichsarchives, befindet sich in roter Tuschzeichnung ein Bild Friedrichs. Die schlechte Erhaltung — das Gesicht ist nachträglich durch Tintenstriche stark beschädigt — läßt nur ein sehr breites Untergesicht und Spuren eines kurzen Vollbartes erkennen; selbst wenn das — vielleicht 15 Jahre nach seinem Tode entstandene — Bild

auf authentische Ueberlieferung zurückginge, wäre sein Porträtwert ganz minimal.

12. bis 14. Derselbe in der Fuldaer Handschrift der Historia Welforum Weingartensis Cod. D 11. mit König Heinrich VI. und Friedrich nach M. Bach „Friedrich Barbarossas Persönlichkeit und Charakter". Besondere Beilage des Staatsanzeigers für Württemberg, 1906, S. 115. Mangelhafte Abbildung dieser Federzeichnung bei Baumann „Geschichte des Allgäus" I. Band S. 246.
15. Ein König (Wer?) auf fol. 1 des Codex Wyssehradensis, den Herzog Sobieslaw (Sobeslaw) v. Böhmen 1129 der Wyssehrader Kollegiatkirche schenkte, jetzt in der Universitätsbibliothek in Prag. Wohl unpubliziert.
16. Herzog Heinrich der Löwe auf dem Widmungsblatt des vom Mönch Heriman gemalten Evangeliars in Folio im Domschatz zu Prag.
17. Seine Gemahlin Mathilde, ebenda.
18. Heinrich der Löwe auf einem andern Blatte, das seine allegorische, nie vollzogene Krönung darstellt. Nach Vöge (Malerschule S. 141, Anm.) soll die Verleihung der ewigen Seligkeit dargestellt sein.
19. Seine Gemahlin Mathilde, ebenda. Hinter dem Herzog stehen seine Ahnen Kaiser Lothar II., Kaiserin Richenza, Heinrich der Stolze und die Herzogin, hinter seiner Gemahlin ihre Ahnen. Vielleicht ist Heinrich II. von England († 1189) Mathildens Vater, Porträt. Der Codex ist nach Ambros „Der Dom zu Prag" 1858, S. 293—305, der ihn genau beschreibt und seine Entstehung in die Jahre 1174—79 festsetzt, eines der kostbarsten Werke frühmittelalterlicher Malerei, vielleicht entstand er in England. Ob er mit dem im Besitze des Herzogs von Cumberland befindlichen identisch ist, konnte ich nicht feststellen.
20. Thomas a Becket, Erzbischof zu Canterbury († 1170) kann, wiewohl als Heiliger dargestellt, doch Porträtzüge aufweisen. — Heinrich der Löwe und Mathilde befinden sich auch als Titelbild auf dem — vielleicht mit vorigem identischen — ca. 1175 von Heriman gemalten Evangelienbuche im Besitz des Herzogs von Cumberland. Vgl. Janischek „Geschichte der Malerei", S. 143.
21. Der Edle Ulrich von Taraſp, Stifter der Krypta in der Benediktinerabtei Marienberg in Tirol, rechts an der Wand der Krypta zwischen den Mittel- und Seitennischen (nach Borrmann).
22. Ein Laie (Herzog Ottokar V. von Steiermark?) in der Johanniskapelle in Pürgg, Obersteiermark. Abb. 37.
23. bis 32. 4 große sitzende Könige, vielleicht Porträts darunter. Wer? In den Nischen der beiden Kreuzarme der Unterkirche von Schwarzrheindorf von ca. 1151. Farb. Abb. bei Clemen „Romanische Wandmalereien", Tafel 21. Die bartlosen Gesichter sind sehr verschieden. Ein weiterer König, vielleicht Konrad III., und vier unbekannte weltliche Würdenträger in der Unterkirche

im östlichen Gurtbogen, der das Gewölbe der mittleren Vierung vom Kreuzarme trennt. Abb. bei aus'm Weerth, Taf. XVIII f.

Die deutschen Kaiser und Könige im Münster zu Straßburg, nördliches Seitenschiff, sind ausnahmslos Bildnisse. Zudem sind viele Glasteile in die unrichtigen Fenster eingesetzt. Die ältesten Gemälde sind im XII. Jahrhundert entstanden. Vgl. das vortreffliche Werk von Oidtmann „Die Geschichte der Glasmalerei", II. Teil, I. Bd., S. 198 f. und J. Janitsch „Die ältesten Glasmalereien des Straßburger Münsters", Repertorium für Kunstwissenschaft III. Bd. (1880), S. 156 ff. und IV. Bd., S. 46 ff. mit mangelhaften Abb. und R. Bruck „Die elsässische Glasmalerei", Tafel 6, 7 und 9.

34. Der Maler in der Absidenwölbung des Mittelchores in der Benediktinerabtei Braunweiler (Rheinprovinz). Farbige Abb. bei aus'm Weerth „Kunstdenkmäler", II. Bd., Tafel XVI. — In den Nischen der vier Seitenwände des südlichen und nördlichen Kreuzarmes befinden sich vier sitzende Könige, die ich nicht für Porträts halte. Abb. ebenda, Tafel XXX und XXXI.
35. Ein Donator (Geistlicher?) in der Sammlung Schnütgen in Köln, Glasmalerei aus dem Ende des Jahrhunderts. Kölnisch. Nach Oidtmann „Die Glasmalerei" II. Teil, I. Bd., S. 226.
36. und 37. Kaiser Heinrich VI. in der Handschrift des Peter von Eboli (bei Salerno) in der Stadtbibliothek zu Bern, 1195/96 gemalt. Zwei mal. Abb. nach Ed. Winkelmann „des Magisters Petrus de Ebulo liber ad honorem Augusti" in Helmolts „Weltgeschichte", VI. Bd., Tafel bei S. 328.
38. König Richard Löwenherz von England, ebenda. Abb. ebenda.
39. und 40. In der in Canossa geschriebenen, jetzt im Vatican befindlichen Handschrift des Mönches Donizo vom Leben der Markgräfin Mathilde († 1115) befinden sich verschiedene Bildnisse, z. B. das Heinrichs IV., ferner Porträts des Verfassers und Mathildens. Faksimile bei O. Jäger „Weltgeschichte", II. Band, Tafel bei S. 180.

In den Vatikanischen Codices 4939 und 5949 scheinen sich zahlreiche Bildnisse und vielleicht auch Porträts zu befinden. Vgl. Agincourt „Denkmäler", I. Tafelband LXVIII. Die Kupferstiche sind unzuverlässig.

41. bis 44. Graf Siboto zu Falkenstein und Neuburg mit Gemahlin und 2 Kindern. Titelbild im Cod. Falkensteinensis im Reichsarchiv in München. Lit. Weyarn Nr. 1. Abb. 32, S. 112.

Von Handschriften mit Bildnissen aus dieser Zeit sind auf Porträts zeitgenössischer Personen zu untersuchen:

1. Cod. membr. I. der herzogl. Bibliothek in Gotha. Vgl. Text S. 100.
2. und 3. Die Weltchronik der Vaticana Bibl. regin. Christinae 507 und Cod. 1960 daselbst.
4. Cod. lat. 4939 der Nationalbibliothek in Paris.

5. Cod. 16 der Oettingen-Wallerſteinſchen Bibliothek zu Maihingen.
6. Cod. Helmst. 205 der herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel.
7. Cod. 40 der Univerſitätsbibliothek zu Zürich.
8. Cod. lat. 71 zu Gotha.
9. Cod. lat. F. 106 der kgl. Bibliothek zu Dresden.
10. Die Havelberger Handſchrift der Weltchronik in der kgl. Bibliothek in Berlin.
11. Cod. 373 der Bibliothek des Corpus Chriſti-College zu Cambridge.

Vorſtehende Ms. zum Teil nach Clemen „Porträtdarſtellungen" S. 219 ff.

12. Codex Aureus von Prüm in der Stadtbibliothek zu Trier.

II. Geiſtliche Perſonen.

1. Papſt Paſchalis II. (Porträt?) in der Kaiſerchronik des Ekkehard von Aura. Abb. in O. Jägers „Weltgeſchichte", II. Bd. S. 219.
2. Otto von Bamberg in der Kloſterkirche von Prüfening. Abb. bei J. A. Endres „Romaniſche Malereien in Prüfening" in „Die chriſtliche Kunſt" 1906, S. 169.
3. Erzbiſchof Friedrich I. von Köln (1099—1131), Kölner Dombibliothek Codex 59, fol. 1. Wohl unpubliziert. — Anſcheinend iſt derſelbe auch auf VI. abgebildet. Vgl. Jaffé und Wattenbach „Ecclesiae Metropolitanae Coloniensis, codices manuscripti" (Berlin 1874) S. 19.
4. Ein Erzbiſchof (welcher?) im Codex 127, fol. 9, der Kölner Dombibliothek.
5. Abt Walther von Michelbeuern im Clm. 8271, fol. 1b; erſtmalige Reproduktion. Abb. 26, S. 100.
6. Derſelbe, ebenda, fol. 56b. Abb. 27, S. 101.
7. Abt Altunus von Weihenſtephan (1182—97). Federzeichnung auf fol. 1 des Clm. 21524.
8. Derſelbe, Titelbild im Clm. 21562.
9. Derſelbe, Titelbild im Clm. 22563. Vgl. Text S. 109.
10. Abt Erbo I. von Prüfening (1121—62) vom Jahre 1165 im Clm. 13002, fol. 5. Da er dem Abt Eberhart (1163—68) ebenda, außerordentlich ähnelt, ſo wird wohl nur letzterer Porträtwert beſitzen. Federzeichnungen.
11. Biſchof Eberhard von Regensburg (1164—67) ebenda.
12. Biſchof Kuno von Regensburg († 1132) im Clm. 14355 fol. 1a. Abb. 30, S. 106.
13. Rodpert von Deutz, ebenda. Abb. 30.
14. Derſelbe, ebenda, fol. 1b. Abb. 31, S. 108.
15. Stephanus, ein Geiſtlicher, wohl Schreiber des Codex, ebenda.
16. Probſt Udelricus aus Chiemſee (1152—72) im Clm. 5253.
17. Erzbiſchof Eberhard von Salzburg (1147—64). Vortreffliche Federzeichnung im Clm. 15812, fol. 1.

18. Betender Mönch auf fol. 85 b des Clm. 1048 aus Seeon. Außerordentlich roh.
19. und 20. Im „Archidiaconum supra decretalium" in der Kollegienbibliothek zu Salzburg von ca. 1100 ein Papst; derselbe wieder im 2. Teil der Handschrift mit 6 Geistlichen.
21. Ebenda Schreiber und Mönche in peripherischer Komposition. Ueber die Porträtabsicht vermag ich nichts auszusagen.
22. Probst Heinrich von Schäftlarn, der Verfasser der Schrift an Kaiser Barbarossa, auf dem Titelblatt. Farbige vortreffliche Abb. bei O. Jäger „Weltgeschichte", II. Bd., Tafel bei S. 264.
23. Abt Balderich (?) (1125—47) auf fol. 166 (nach meiner Zählung fol. 172) des Salzburger Antiphonar in der Bibliothek des Klosters von St. Peter XII. 7. Vortreffliche Abb. bei Chroust „Monumenta Palaeogr.", VIII. Lieferung, Tafel 6. Dort auch Literaturangaben und Vermutung über die Identität des Abtes. Zwei Diakonen neben dem Abt mit wenig individuellem Gesichtsausdruck.
24. Weibliches Porträt zwischen 1146 und 1164 gezeichnet, aus dem Nonnenkloster in Salzburg stammend, im Cod. a. IX. 11, fol. 7 in der Bibliothek von St. Peter.
25. Eine Nonne, fol. 142 b, ebenda.
26. Otto von Freising (1182—95) im Gundecharianum in der Dombibliothek in Eichstädt. Abb. in „Eichstädts Kunst", Festschrift. Tafel 8. — Vielleicht haben auch die Bilder seiner beiden Vorgänger Egiluf (1171—82) und Konrad von Morsburg (1153—71) Porträtzüge. Abb. ebenda.
27. und 28. Mönch Heinricus und Mönch Fridericus auf dem Titelblatt eines Buches aus St. Blasien im Schwarzwald, Federzeichnung. Abb. bei Forrer „Unedierte Federzeichnungen und Initialen des Mittelalters", Straßburg 1902, Tafel III.
29. und 30. Ein Mönch, der einer Nonne ein Buch überreicht, im Evangeliar der städt. Landesbibliothek in Kassel aus dem Kloster Hardehausen. Ms. Theol., fol. 59. In den Ecken befinden sich noch 4 Brustbilder, Mönch und Nonne, die wohl keinen Porträtwert besitzen. Wohl unpubliziert.
31. Im Codex des Maximiliansmuseum in Augsburg eine (ziemlich verwischte) Nonne, die Madonna mit Kind anbetend.
32. und 33. Ein Geistlicher und eine Nonne Mahtild auf fol. 103 des Cimeliencodex (Cod. membr. lat. 5) von 1196 in der Stadtbibliothek in Augsburg.
34. Im Evangeliencodex Clm. 15903 aus Salzburg befinden sich auf fol. 30b in Deckfarbenmalerei ein hl. Abt (Abt Balderich wie Nr. 23?) zwischen zwei Geistlichen, auf fol. 32b ein Bischof und zwei Geistliche. Ob Porträt oder Bildnisse, habe ich nicht feststellen können.
35. Im Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg sind die Porträts von 61 Nonnen und Laienschwestern in Federzeichnung enthalten. Da das Original verbrannte, sind wir auf

die Reproduktion auf Tafel 80, Lieferung 10 des von der Gesellschaft der historischen Denkmäler in Straßburg herausgegebenen „Hortus deliciarum par l'Abbesse Herrade de Landsberg" angewiesen. Die Handschrift entstand zwischen 1159 und 1180.

36. Bischof Albert von Freising († 1184), rohe rote Tuschzeichnung in den „Literalien des Hochstiftes Freising" im Kopialbuch 3c Codex Nr. 238 im Reichsarchiv zu München. Vielleicht geht das von Monachus Conradus Sacrista geschriebene Werk auf richtige Tradition zurück.
37. Schreiber Liutherus im Codex 375 der Stiftsbibliothek St. Gallen fol. 235. Wohl unpubliziert.
38. „Haymo presbyter", Dedikationsbild auf fol. 1b des Codex 73 der Bibliothek des Benediktinerstiftes in Lambach. Federzeichnung vorwiegend rot und violett. Vgl. J. Neuwirth, „Studien zur Geschichte der Miniaturmalerei in Oesterreich" in den Sitzungsberichten der k. k. Akademie der Wissenschaften, Philos.-histor. Klasse, Wien 1886, Bd. 113, S. 129.
39. Abt Bernhard († 1169), Dedikationsbild auf fol. 4 des Codex 135 zu Kremsmünster. Federzeichnung wie oben. Nach Neuwirth sind beide in Lambach gezeichnet.
40. Ein knieender Priester im Bamberger Graduale Ed. III. 6 (Liturg. Nr. 11) fol. 149b, zwischen 1146 und 1189 entstanden. Abb. bei Chroust, Mon. Palaeogr., XXII. Lieferung, Tafel 1.
41. Der Mönch Rudolfus, Schreiber der Legende der hl. Lucia in Metz. Berlin, Kupferstichkabinett Mss. 52.
42. Ein Mönch im Codex Nr. 19 (a. VIII 30) fol. 171b in „St. Pauli Apostoli epistolae" im Stifte St. Peter in Salzburg. Kurz vor 1200 gezeichnet.
43. und 44. Abt Frowin von Engelberg (1144—78), dem Schreiber Richene diktierend. Im 3. Teile seiner Bibel in der Stiftsbibliothek in Engelberg (Codex I $^1/_3$). Nach Rahn („Gesch. der bildenden Künste in der Schweiz" S. 307) eine geradezu beispiellos jämmerliche getönte Federzeichnung.
45. Ein Mönch in der aus Köln stammenden Handschrift der Leipziger Stadtbibliothek Man. CLXV Rep. 4o 58a. Dedikationsbild auf Blatt 1. Mitte des Jahrhunderts. Abb. bei Bruck, „Die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen", S. 43.
46. Bischof Adelgoz von Chur (1151—67) in der Benediktinerabtei Marienberg in Tirol an den Wandflächen der Krypta (nach Borrmann).
47. Abt Aemilius von Brabant († 1149), (mit großer Wahrscheinlichkeit) in der Benediktinerabtei Braunweiler (Rheinprovinz) in der Apsiswölbung des Mittelchores der Kirche. Farbige Abb. bei aus'm Weerth, „Kunstdenkmäler" II. Bd. Taf. XV.
48. und 49. Erzbischof Arnold II. von Köln (1151—56) und seine Schwester Aebtissin Hadewig in der Oberkirche zu

Schwarzrheindorf bei Bonn. Abb. bei Aus'm Weerth, „Kunstdenkmäler" II. Bd. Tafel XXXIII.

50. Ein Geistlicher, wahrscheinlich Abt von Admont, in der Johanniskapelle auf der Pürgg in Obersteiermark. Abb. 36, S. 121.
51. und 52. Zwei kaum mehr im Umriß kenntliche Stifter in der nördlichen Seitenkapelle der Krypta in der Kirche St. Maria im Capitol in Köln. Abb. bei Clemen, „Romanische Wandmalereien", Tafel 18. Mitte des Jahrhunderts.
53. Erzbischof Anno von Köln, kolorierte Umrißzeichnung in Hs. Nr. 945 Bl. 1b der großherzogl. Hofbibliothek zu Darmstadt, nach gütiger Mitteilung des Herrn Bibliothekars Dr. Ad. Schmidt. Unpubliziert. Beschrieben von F. W. E. Roth, „Neues Archiv d. Ges. f. ält. d. Gesch." XII. Bd. S. 209 (1887).
54. Abt Wicbertus in einer Initiale auf fol. 118 des Codex LXI (Darmst. 2054) der Kölner Dombibliothek. Nach Katalog.
55. und 56. In einem Missale aus Hildesheim im Schloß Stammheim am Schluß Brustbild des „Gevehardus presbyter et Monachus" und des Donators (oder Schreibers) „Heinricus de Midl". Schluß des Jahrhs. Nach Clemen, „Kunstdenkmäler der Rheinprovinz", 5, 2. Bd., S. 146.
57. und 58. Ein Bischof und ein Mönch im Man. 290 der Leipziger Universitätsbibliothek fol. 3. Aus Kloster Pegau in Sachsen. Deckmalerei. Nach Bruck S. 55.
59. Nach Oidtmann, „Glasmalerei" II. Teil I. Bd. S. 206 befindet sich in der Kirche zu Hildesheim an der Ahr im mittleren Chorfenster ein Bischof mit Kirche. Ende des Jahrhs.
60. und 61. Im Westchor des Domes von Naumburg befinden sich Bildnisse und Porträts von Naumburger Bischöfen in Glasmalerei als Brustbilder. Der Aelteste ist Hildewardus (1002 bis 1032), die Jüngsten, wohl Porträts, Walramus (1089 bis 1111) und Theodoricus (1111—23). Nach Oidtmann S. 227.

XIII. Jahrhundert.

I. Weltliche Personen.

1. Landgraf Hermann von Thüringen in seinem „Wartburgpsalter", Cod. lat. 412 der kgl. Landesbibliothek in Stuttgart fol. 173, gemalt zwischen 1190 und 1215. Schlechte Abb. bei Haseloff, „Thüringisch-sächsische Malerschule", Tafel XII.
2. und 3. Derselbe im Psalter der hl. Elisabeth in Cividale, Codici sacri Nr. 7. Abb. bei Wlha und Swobodo, „Miniaturen aus dem Psalterium der hl. Elisabeth", Wien 1898, Tafel XLII und XLIX.
4. Seine Gemahlin Sophie im „Wartburgpsalter". Abb. bei Haseloff Tafel XII. — Ob die Könige von Ungarn und Böhmen mit ihren Gemahlinnen auf fol. 174 und 175 Porträts sind, scheint mit Rücksicht auf die immerhin große Aehnlichkeit mit dem Landgrafen zweifelhaft.

5. Landgräfin Sophie, seit 1196 oder 97 die zweite Gemahlin des Landgrafen Hermann, im Psalter der hl. Elisabeth. Abb. bei Wlha und Swoboda Tafel XLII.
6. Dieselbe ebenda Abb. Tafel XLIX.
7. und 8. Hildegunt (wer?) und Lucarth, vielleicht Gemahlin des Grafen Friedrich von Ziegenhain, Bruder des Grafen Hermann, im Psalter der hl. Elisabeth. Abb. bei Wlha und Swoboda Tafel XLIX. Vgl. Text S. 14 ff.
9. Kaiser Friedrich II. im „Tractatus de arte venandi" fol. 1 des Cod. Vaticanus Palat. lat. 1071. Abb. bei St. Beissel, „Vatikanische Miniaturen" Tafel XX B. Das einzige bekannte sorgfältige malerische Porträt dieses Hohenstaufen. Vielleicht authentisch ist das Bild des Kaisers in dem bei Baumann „Gesch. des Allgäus" (Kempten 1881) I. Bd. S. 431 zitierten Weissenauer Codex von C. 1232 aus der Vadianischen Bibliothek in St. Gallen. Abb. des Kaisers ebenda. Eine Identifizierung des Codex nach dem Katalog war mir bei der mangelhaften Zitierung nicht möglich. Vielleicht ist es die Weltchronik des Rudolf von Hohenems (Cod. 302). Vgl. Bartsch „Karl der Große v. d. Strickr" (Quedlinburg und Leipzig 1857) S. XXXVI.
10. Eine Dame in einem Psalterium der Münchener Universitätsbibliothek. Cod. Ms. 24 fol. 1b.
11. und 12. Der Schreiber Sligneus de Ratibor und Bohusse Lutomericensis (Bohusch von Leitmeritz), Maler der lateinischen Bibel vom Jahre 1259 aus dem Kloster Jaromir bei Josephstadt in der Museumsbibliothek in Prag auf fol. 278 und 340. Wohl unpubliziert.
13. Philipp von Schwaben auf fol. 121b des Freisinger Kopialbuches 3c. Codex 238 des Münchener Reichsarchives. Flüchtige, leicht kolorierte Federzeichnung.
14. Derselbe im Codex 2710 der herzogl. Bibliothek in Wolfenbüttel. Diese Handschrift enthält einen Stammbaum der Karolinger fol. 113b., ferner Stammtafel der Ludolfinger, der fränkischen und hohenstaufischen Kaiser bis auf Philipp. (Vgl. Heinemann, Katalog der herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel.)
15. Derselbe im Cod. bibl. Fuldensis D. 11 saec. XIII. fol. 14 aus Weingarten. Nach liebenswürdiger Mitteilung von Herrn Professor Dr. Werminghoff.
16. Otto IV. von Wittelsbach auf fol. 121b des Freisinger Kopialbuches 3c.
17. Kaiser Friedrich II. ebenda. Der Porträtwert dieser gleichzeitigen Bilder ist mit Rücksicht auf die schlechte Technik äußerst gering, höchstens bei Philipp beträchtlicher.
18. und 19. Zwei Laien auf Glasmalereien aus dem ehemaligen Benediktinerkloster Alpinbach, jetzt im Landesmuseum in Stuttgart nach Oidtmann II. Teil I. Bd. S. 212.
20. Maler Gerlach mit Pinsel und Farbentopf, Donatorenbild auf einem Glasgemälde in Schloß Kappenberg bei Lünen (Nassau).

Mangelhafte Abb. dieses anscheinend sehr individuellen Porträts in der Zeitschrift für Christliche Kunst, 1897, S. 278.

21. bis 28. Knieende Figur des Ecuyer Jean Bataille und seiner Gemahlin Colette Bandoche, ferner des Schöffen Jehan und seiner Gemahlin Katharina. Dieselben mit ihren Kindern Perette und Marion. Glasmalereien in der Kirche S. Segolena in Metz, nach F. X. Kraus „Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen", III. Bd. S. 442 ff. mit mangelhafter Abb. von 3 der Porträts.

29. und 30. Der Schreiber Vaceradus auf fol. 137 und 457 der Mater Verborum von 1202 im Böhmischen Landesmuseum in Prag. Mangelhafte Abb. des 2. Bildes bei Wocel „Miniaturen aus Böhmen", Mitteilungen der k. k. Zentralkomm. 1860, S. 39.

31. bis 36. In der St. Kunibertkirche in Köln befinden sich nach Oidtmann „Die Glasmalerei", II. Teil, I. Bd., S. 205, folgende Porträts von 1247/48 im Mittelfenster ein männlicher und weiblicher Donator.

Auf der Evangelienseite auf dem untern Chorfenster vor der hl. Kordula kniend die beiden Stifter „Marcwae-Cordula".

Ebenda auf der Epistelseite vor der hl. Ursula kniend die beiden Stifter „Blida Ludwidus".

37. bis 40. In der Sammlung Schnütgen in Köln die Stifter „Philippus, Agnes" und „Theoderus, Gertrudis". Glasmalereien. Anfang des Jahrhunderts. Nach Oidtmann. S. 226.

41. und 42. Rudolf von Hohenems und Schreiber, vielleicht Porträts. Titelblatt des Cgm. 63 Cim. 103, etwa gleichzeitig.

43. Ein schwäbischer Graf in der Weissenauer Handschrift von C. 1232 in der Vadianischen Bibliothek in St. Gallen nach Baumann „Geschichte des Allgäus" I. B. S. 485. Abb. ebenda.

Auf Porträts zu prüfen sind u. a.:

1. Die Reste von Kaiserfiguren am ersten Pfeiler des Langhauses im Dom zu Braunschweig aus dem XIII. Jahrhundert oder früher. Vgl. Borrmann „Wandmalerei", Heft 3, S. 4.
2. Das Chronikon des Otto Scabinus von etwa 1250, Cod. Nr. 467 der Bibl. zu Brüssel mit Kaiserbildern und Stammbaum.
3. Das Zeitbuch des Eike von Repgow in der Bibliothek zu Bremen. Nach liebenswürdiger Mitteilung des Herrn Bibliothekar Professor Seedorf ist hier Kaiser Heinrich III. abweichend von den andern Herrschern, z. B. Heinrich IV., mit Vollbart dargestellt. Es ist also möglich, daß eine richtige Traditon seines Aeußeren fortbestand, oder daß der Künstler das dortige Evangeliar mit den Porträts Heinrichs III. kannte. Oder sollte es Zufall sein?
4. Im Wallraf-Richards-Museum in Köln befindet sich eine aus einem Hause am Holzmarkt daselbst stammende Wand-

malerei, einen König und eine Königin darstellend. Mitte des Jahrhunderts. Abb. bei Clemen „Romanische Wandmalereien", Tafel 57, farbig.

5. Die Chronik von St. Pantaleon, Cod. 74, 3 ms. Aug. zu Wolfenbüttel.
6. Chronik von St. Pantaleon in der Landesbibliothek zu Düsseldorf. Cod. A. 28.
7. Acta ecclesiae S. Petri in Augia. Cod. 321 der Vatikanischen Bibliothek in St. Gallen.
8. Cod. lat. 26 des Corpus Christi-College zu Cambridge.
9. Cod. 73 der Stadtbibliothek zu Bern.
10. Cod. 1099 der kgl. Bibliothek im Haag. —
11. Der bei Baumann zitierte und teilweise abgebildete — beides mangelhaft — Codex aus Weissenau in der Vadianischen Bibliothek von St. Gallen von C. 1232.
12. Die Weltchronik des Rudolf von Hohenems Codex 302 der Vatikanischen Bibliothek, falls der Codex mit vorigem nicht identisch ist.[6])

Die Handschriften 5—10, nach Clemen „Porträtdarstellungen, S. 224 ff., ob sie nur Bildnisse enthalten, ist mir unbekannt.

II. Geistliche Personen.

1. Der Schreiber auf dem Widmungsbilde der „Henrici et Cunigundae vita" in der kgl. Bibliothek zu Bamberg.
2. Bischof Dietrich II. (1254—79) im Nonnenchor des Domes von Gurk. Farbige Abb. bei Borrmann, Tafel 42.
3. und 4. Maler Wernher und Schreiber Reinhard von Wunderkingen († 1232) bei Cod. 1 im Necrologium von Zwifalten. Stuttgart, Landesbibliothek. Lib. hist. fol. 420. Federzeichnungen.
5. Konrad von Scheyern im Clm. 17403. Abb. 29, S. 103.
6. Konrad von Scheyern im Clm. 17405 (ein anderer). Abbildung 28, S. 102.
7. bis 9. Konrad von Scheyern (vielleicht der von Clm. 17405) im Clm. 17401, zweimal auf fol. 64 und einmal auf fol. 70. Abb. 33—35 und Text.
10. Ein Schreiberporträt, Federzeichnung in Rot und Schwarz, im Cod. hist. fol. 411 der kgl. Bibliothek in Stuttgart. — Nicht selbst gesehen.
11. Graf Hartwig von Hirschberg, Bischof von Freising (1195—1223) im Gundecharianum in der Dombibliothek zu Eichstädt. Abb. in „Eichstädts Kunst", Tafel 8.

---

[6]) Nach gütiger Mitteilung des Herrn Dr. Molsdorf befinden sich aus unserer Periode keine Porträts auf der Universitätsbibliothek in Breslau. Desgleichen nach Mitteilung des Herrn Dr. Hippe keine auf der dortigen Stadtbibliothek. Herr Dr. Bäsecke schreibt mir dasselbe von der Stadtbibliothek zu Braunschweig.

12. Bischof Friedrich von Haunstetten (1223—25), ebenda. Abb. Tafel 8.
13. Bischof Heinrich von Züplingen (1225—29), ebenda. Abb. Tafel 8.
14. bis 17. Bischof Hildebrand von Möhren, ebenda. Abb. Tafel 9. Von den andern im Gundecharianum abgebildeten Bischöfen der 2. Hälfte des Jahrhunderts dürften auf Porträtwert nur Anspruch erheben können: Reimboto von Meilenhard (1279 bis 1297). Abb. Tafel 10, und Konrad II. von Pfaffenhausen (1297—1305). Abb. Tafel 11, endlich der einzige Laie der Handschrift, Graf Gebhard auf Tafel 12.
18. Abt Jacob von Lothringen (1213—50) auf der Kreuzestafel in St. Matthias in Trier. Abb. bei Clemen „Die rheinische und westfälische Kunst in Düsseldorf" 1902, S. 33.
19. Der hl. Franziskus (authentisch?) im Sammelband 410, fol. 18 der großherzogl. Bibliothek zu Karlsruhe. — Nach 1228 gemalt.
20. Ein Erzbischof, vielleicht von Hildesheim, im Psalterium cod. lat. 1834, fol. 129 der k. k. Hofbibliothek zu Wien.
21. Eine Bischofhalbfigur in einem D auf fol. 93, im Cod. Blankenburg 147, einem Psalterium in der Bibliothek zu Wolfenbüttel. Auf fol. 42 b in einem Q ein segnender Bischof (Porträts? von wem?).

    Die unter Nr. 19—22 genannten Porträts sind mir weder durch Autopsie, noch nach Abb. bekannt.
23. Im Cod. Ms. 24, einem Psalterium der Münchner Universitätsbibliothek auf fol. 1 b der Geistliche „Hilteger subdiaconus". Deckfarbenmalerei.
24. und 25. Hildebertus und Everwinus, Federzeichnung in Augustins „De civitate dei" in der Bibliothek des Metropolitankapitels in Prag von ca. 1208. Abb. bei Woltmann-Woermann „Geschichte der Malerei", I. Bd., S. 287.
26. und 27. Der Maler Miroslav auf fol. 137 in Laienkleidung, auf fol. 457 als Mönch in der von ihm kopierten Mater verborum im Böhmischen Museum in Prag von 1202. Mangelhafte Abb. bei Wocel „Miniaturen aus Böhmen", Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, V. Bd., 1860, S. 39.
28. und 29. Bischof Gregorius und ein Mönch mit Buch auf fol. 1. Abb. bei Passavant „Ueber die mittelalterliche Kunst in Böhmen", Zeitschrift für mittelalterliche Archäologie und Kunst", I. Bd. (1856), Tafel 11. Vgl. über den Codex S. 194.
30. bis 34. Auf den 1247 vollendeten Chorfenstern von St. Kunibert in Cöln befinden sich — nach Oidtmann „Geschichte der Glasmalerei", II. Teil, I. Bd. (Köln 1889), S. 205 in der nördlichen Seitenapsis die hl. Cäcilie mit 3 Donatoren (Geistliche oder Laien) und die hl. Katharina mit einem knienden Priester. Gute Abb. des letztern bei Kolb „Glasmalereien des Mittelalters und der Renaissance", Tafel 8 und bei Kuhn „Allgemeine Welt-

geschichte", III. Bd., als Beilage. In der südlichen Seitenapsis im östlichen Fenster vor Johannes dem Täufer knieend ein Priester „Francis Scolasticus".

35. bis 37. Abt Walther II. von Engelberg († 1276), Nonne Guta und ein Schreiber Arno in einem Codex der Ordensregel in der Bibl. in Engelberg. Abb. der drei in die Initiale A eingezeichneten Porträts bei Odermatt (Pseudonym für v. Liebenau) „Engelberg im XII. und XIII. Jahrhundert", Luzern 1847, Tafel IV, Text S. 94.
38. und 39. Zwei unbekannte Bischöfe im herzogl. Museum zu Braunschweig. Nach Oidtmann. S. 228.
40. bis 44. In der St. Florentiuskirche zu Nieder-Haßlach befinden sich nach Oidtmann, S. 234, als Glasmalereien der Propst Sigfried (ca. 1240), der Custos Otto, der Donator Burchard von Hermolsheim und Kanonikus Isedadus aus Rosheim.
45. Ein knieender Mönch als Donator in der Kathedrale St. Stephan zu Metz. Nach Oidtmann, S. 235. Abb. bei Bégin „Histoire et description pittoresque de la cathédrale de Metz", 1843, Tafeln zu Seite 105 und 107 des I. Bandes. — Nicht gesehen.
46. Probst Heinrich (1226—40), Glasmalerei im Chor von Ardagger. Nach Oidtmann, S. 238.
47. bis 49. Papst Gregor IX. in seinem Decretaliencodex V. 3, B. 15 der Kollegienbibliothek in Salzburg. Auf fol. 6, 67b u. 122 ähneln sich die Porträts (?), auf fol. 198 ist er bartlos. Die Bilder sind jedenfalls gleichzeitig (Gregor † 1241), der Porträtwert zweifelhaft.
50. bis 52. Derselbe im Cod. V. I. A. I., ebenda fol. 13 b, 68 und 199 b, den vorigen Bildern unähnlich.
53. Ein Geistlicher, ebenda auf fol. 3 b.
54. Im östlichen Flügel des Kreuzganges im Dome zu Magdeburg sind in Sgraffito-Arbeit die Erzbischöfe von Magdeburg abgebildet. Der letzte, Ericus (Markgraf von Brandenburg 1283 bis 1295) ist zweifellos Porträt, bei den frühern ist es nicht ausgeschlossen. Vgl. E. Quast „Archäologische Reiseberichte", Zeitschr. für Christl. Kunst", I. Bd., S. 228 f., 1856.
55. bis 57. Die Aebtissin Chunegundis und die Nonnen Willungis und Gertruda auf Meßgewändern in Göß bei Leoben. Vgl. S. 125.
58. Nach liebenswürdiger Mitteilung von Herrn Privatdozent Dr. Bedmann befindet sich ein Porträt des schwäbischen Malers Rufillus in einer Initiale im Codex des ehemaligen Klosters Weissenau bei Bregenz, jetzt im Besitze des Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen. Abb. in „Verhandlungen des Vereines für Kunst und Altertum in Ulm" 16. Bd. (1865) S. 33. Tafel. (Mir nicht zugänglich.)

Eine chronologische Anordnung der Porträts innerhalb der Jahrhunderte war nicht möglich und wurde deshalb auch nicht versucht. Wenn ich einige außerdeutsche Porträts mit aufführte, so wird das wohl auch keiner Entschuldigung bedürfen, hingegen ist es vielleicht vorgekommen, daß in dieser über 350 Porträts umfassenden Sammlung bei Bildern, die ich nicht selbst gesehen habe, ein Laie unter die Geistlichen geriet und umgekehrt. Ich bitte diesbezüglich um Nachsicht.

Der Grundstein ist gelegt — mögen andere weiterbauen!

Personen- und Sachregister*)

Abt von Admont S. 121. Abb. 37 S. 122.
Aegypter S. 18, Anm. 15, S. 59, Anm. 62.
Aehnlichkeit S. 1 ff., 16, 19. 41 f., 42; Anm. 43, 47, 51 f., 94, 128 f., 131 ff., 137.
Aehnlichkeit der Nebenpersonen S. 16, 73 ff., 77.
Agnes, Kaiserin, Gemahlin Heinrichs III., S. 91 f., 94.
Alkuin S. 30, 50.
Altun, Abt v. Weihenstephan, S. 109.
Anno II., Erzbischof von Köln, S. 120.
Aribert, Maler, S. 79.
Arippo, Maler, S. 79.
Arras, Konzil, S. 111.
Assyrer S. 16.
Atsahuaca-Indianer S. 4; Abb. 1 S. 4.
Attribute S. 4, 14 f., 18; vgl. auch Kleidung.
Auffassung S. 25 f., 63, 69 f., 75, 81, 84 und Anm. S. 85, 91 f. u. a. a. O.
Balderich, Abt von St. Peter, S. 100 und Anm. 101.
Benedictus custos S. 123.
Beringar, Maler, S. 42.
Bildnis S. 6, 26, 60, 90, 109 ff., 119 ff., 128 und a. a. O.
Biogenetisches Grundgesetz S. 3.
Bismarck, Fürst, S. 5, 66.
Bohusse von Leitmeritz, Maler, S. 105.
Deckfarbenmalerei besond. S. 99.
Dietrich II., Bischof v. Gurk, S. 123.
Eduard der Bekenner, König v. England, S. 124.
Egbert, Erzbischof v. Trier, S. 60 f., 65.
Ellinger, Abt von Tegernsee, S. 97, Anm. 97.
Ericus, Erzbischof v. Magdeburg und Markgraf v. Brandenburg, S. 124.
Familienporträt S. 113.
Farbe von Augen, Haaren und Haut S. 36 f., Anm. 36, S. 52, 59, Anm. 62, S. 61 f., 73, 81, 87 Anm. 88, S. 88 f. und Anm. 90, 92 f., 96, 101 f., 105 f., 107, 132, 134, 137.
Federzeichnung besonders S. 21 ff., 42 f., 52, 62, 98 f., 100, 135.
Finger, falsches Zählen ders., S. 57.
Folchard, Maler, S. 52 ff.
Friedrich I., Barbarossa, S. 66, Anm. 74, S. 112, S. 122, Anm. 117.
Frontalität, S. 25, 56.
Fulda, Malschule, besonders S. 50 ff., S. 57, Anm. 61.
Fürst, ein fränkischer, S. 33, Anm. 35.
Gebärdensprache S. 26 f., 39, 57, 60, Anm. 65.
Germanen S. 3, 13.
Gero, Erzbischof von Köln, S. 61 f.
Gertruda, Nonne, S. 125.
Gisela, Gemahlin Kaiser Konrads II., S. 91, 94, 119.
Gisela, Gemahlin König Stephans von Ungarn S. 125.
Godelgaud, Maler, S. 42.

*) Mit Rücksicht auf die leichte Auffindbarkeit der im Anhang nach Jahrhunderten und Ständen geordneten Personen und auf die zahlreichen Homonyme ist hier nur der Text berücksichtigt. Ferner sind Idealbilder, z. B. die Evangelisten, nicht aufgeführt.

Godescalc, Maler, S. 42, 54.
Gregor der Große, Papst, S. 111.
Gruppenporträt bezw. -bildnis S. 27, 44.
Gundekar II., Bischof von Eichstädt, S. 101.
Hadewig, Aebtissin, S. 120.
Hartmut, Maler, S. 52.
Harald II., Herzog v. Angeln, S. 124.
Hatto, Maler, S. 50.
Heinrich II., Kaiser, S. 69, 71, 75 bis 89, 94 ff., 110, 124 f., 134 u. a. a. O. Abb. 17 S. 75, Abb. 18 S. 76, Abb. 19 S. 77, Abb. 21 S. 82, Abb. 22 S. 83, Abb. 23 S. 86.
Heinrich III., Kaiser, S. 90—94, 119, 135. Abb. 24 u. 25 S. 93.
Heinrich IV., Kaiser, S. 97 und Anm. 96, S. 135.
Heinrich V., Kaiser, S. 107, 119, 135.
Heinrich der Zänker S. 80.
Heinrich der Löwe und Gemahlin S. 103.
Heinrich, Probst von Schäftlarn, S. 111.
Henrico, Presbyter, S. 113, Anm. 108.
Heldric, Abt, S. 128, Anm. 127.
Heribert, Maler, S. 60.
Hermann, Landgraf von Thüringen, S. 104, 106.
Herrad von Landsberg S. 115.
Herrschertypus besonders S. 48, Anm. 50, S. 65 ff. u. a. a. O.
Hiltepurg S. 118 f.
Ideal S. 15, 18, 38 f., 40, Anm. 41, S. 47 f., 49 f., 54, 60, Anm. 64, S. 66 u. Anm. 74, S. 81, 89, 92, 130 f. Vgl. auch Typus.
Indianerzeichnungen S. 3—5, 129, 131, Abb. 1 S. 4.
Ingobert, Maler, S. 42.
Jacob von Lothringen, Abt, S. 124.
Japaner S. 13, 15, Anm. 13.
Jüdische Physiognomien S. 90, 113.
Judith, Gemahlin Kaiser Ludwigs des Frommen, S. 51.
Karl der Große (Bildnisse) S. 20 ff., 27, 30, 48 f., 55, 67 u. a. a. O. Abb. 4 S. 21, Abb. 5 S. 23.
Karl der Kahle S. 14, 30—38, 46 f., 73, 90, 96, 132 f. u. a. a. O. Abb. 6 S. 27, Abb. 7 S. 29, Abb. 8 S. 32, Abb. 9 S. 34, Abb. 10 S. 35. — Seine Gemahlin S. 51, Anm. 54. Abb. 10 S. 35.
Karl IV., Kaiser, S. 72, Anm. 75.
Kerald, Maler, S. 60.
Kinderzeichnungen S. 3 f. u. Anm. 4, S. 129, 131.
Kipand S. 7 f., 9, 47, 57, 129, 131 u. a. a. O. Abb. 3 S. 10.
Kleidung S. 14 f., 85, 90, 94, 130 ff., 134. Vgl. auch Attribute.
Konrad II., Kaiser, S. 91 u. 119.
Konrad III., Kaiser, S. 120, 122, Anm. 117.
Konrad von Scheyern (mehrere!) S. 102 f., 113 f. Abb. 28 S. 102, Abb. 29 S. 103.
Konrad, Pfaffe, S. 113.
Körperbildung (Menschendarstellung) S. 37 f., 39, 53 f., 55, 59, 81, 107, 109, 114, 132, 134, 136.
Kunigunde, Kaiserin, S. 75.
Kunigunde, Aebtissin, S. 125.
Kuno, Bischof v. Regensburg, S. 107 f. Abb. 30 S. 106.
Laien als Maler S. 105.
Lenbach S. 66.
Liuthard, Maler, S. 42.
Liuthard, Abt, S. 80.
Lochner, Stephan, 107.
Lothar, Kaiser, S. 48, Anm. 50, S. 57.
Ludwig d. Fromme S. 25, Anm. 22, S. 51.
Ludwig der Gebartete, Herzog, S. 128.
Lupus S. 20.
Mandorla S. 63.
Masaccio S. 85.
Mathilde S. 124.

Miroslav, Maler, S. 105.
„Nationale" (volkstümliche, individuelle) Malerei besonders S. 25, 28, 30 u. Anm. 31, S. 40 ff., 50 ff., 55, 96, 98. Vgl. auch „Traditionelle" Malerei.
Naturvölker, deren Porträtversuche, S. 3 ff. u. Anm. 4, S. 129.
Orantengestus S. 61, Anm. 65. Vgl. auch Gebärdensprache.
Otto I., Kaiser, S. 63, 71, 90.
Otto II., Kaiser, S. 65, 71, 90, 92.
Otto III., Kaiser, S. 62—73, 80, 95, 133 u. a. a. O. Abb. 12 S. 64, Abb. 13 S. 67, Abb. 14 S. 68, Abb. 15 S. 70, Abb. 16 S. 71.
Ottokar V. (?), Herzog v. Steiermark, S. 120. Abb. 37 S. 122.
Otto, Erzbischof v. Bamberg, S. 119.
Otto I., Bischof von Eichstädt, S. 101.
Peripherische Komposition S. 31 u. Anm. 34, S. 100.
Pipin, Bildnis S. 22. Abb. 4 S. 24.
Porträt (Wesen und Porträtmerkmale) besonders S. 1 ff., 6 ff., 16 ff., 44, 46 f., 55, 110, 116 f., 120, 127 ff., 131, 137.
Poppo, Bischof, S. 119.
Ratger, Abt, S. 50, Anm. 53.
Rhabanus Maurus S. 30, 50, 62.
Rassen S. 9 ff., 129.
Regensburg, Malschule, S. 78 f., 81, 97.
Reproduktionen S. 24 f.
Rodpert von Deutz S. 107, 136. Abb. 30 S. 106, Abb. 31 S. 108.
Romwald, Abt von St. Emmeram, S. 79, 125. Abb. 20 S. 79.
Ruotpreht, Maler, S. 60 f.
Salier, Stammbaum, S. 107.
Salzburg, Malschule, besonders S. 78, 97.
St. Gallen, Malschule, besonders S. 50 ff.
Satirische Karikatur S. 50, Anm. 53.
Schedel, Hartmann, S. 111.
Seelenleben S. 55, 90, 113 f. Vgl. auch Gebärdensprache.
Siboto, Graf von Falkenstein, S. 112, Anm. 107, S. 113. Abb. 32 S. 112.
Sigislaus, Maler, S. 42, 57.
Sligneus de Ratibor, Maler, S. 105.
Sophie, Landgräfin v. Hessen, S. 116.
Stände (Standesporträt und -bildnis) S. 9, 12 ff., 18, 49, 105, 129, 131.
Stephan, König v. Ungarn, S. 125.
Stephanus, ein Geistlicher, S. 107 f.
Stil S. 19, 54.
Suger, Abt, S. 124.
Symbol S. 8 f., 15, 44, 135.
Technik besonders S. 99 f.
Thegan S. 40.
Theophanu, Kaiserin, S. 92.
„Traditionelle" Malerei besonders S. 28 f., 40 ff., 51 f., 58 f., 62, 92, 135. Vgl. auch „Nationale" Malerei.
Typus S. 13, 16, 18, 47 f., 66, Anm. 74, S. 77, 80, 89 f., 92, 130, 135. Vgl. auch Ideal.
Uta, Aebtissin, S. 81. Vielleicht zwei desselben Namens.
Vacerade, Maler, S. 105.
Volkstypus S. 12.
Walther von Michelbeuern, Abt, S. 101 f. Abb. 26 S. 100, Abb. 27 S. 101.
Wandalgarius S. 7 ff., 17, 47, 129, 131 u. a. a. O. Abb. 2 S. 7.
Weibliche Personen besonders S. 73, 81, 94 f., 114 ff.
Wenzel, König, S. 72, Anm. 75.
Wilhelm v. Köln, Maler, S. 107.
Wilhelm II., Deutscher Kaiser, S. 109.
Wilhelm der Eroberer S. 124.
Wilhelmus clericus S. 123.
Willungis, Nonne, S. 125.
Windhere S. 118.
Winitherus S. 17, Anm. 14.
Zeichnungen vgl. Federzeichnung.

Ortsverzeichnis

Enthaltend die im Text besprochenen Werke nach dem Orte ihrer Aufbewahrung

Aachen. Domschatz. Evangeliar Karls des Großen. S. 63 ff., 80. S. 120, Anm. 115.

Aquileja. Dom. Fresko. S. 91, 119.

Bamberg. Kgl. Bibliothek. Alkuinbibel S. 30. — Ed. III. 12. Liturgische Hschft. 53. S. 85, 88, 96 u. a. a. O. Abb. 23 S. 86. — Josephus Ed. III. 16. Klassikerhs. 79 S. 69 f., 72 f., 88, Anm. 90. Abb. 14 S. 68. — Apokalypse A. II. 42. Bibelhs. 140 S. 71 f. Abb. 15 S. 70. — A. II. 54. A. II. 55. S. 85, Anm. 87. — Regelbuch von Niedermünster Ed. II. 11 S. 80 f. — Kommentar zu Ezechiel B. IV. 11 Bibelh. 84 S. 75 f., 95 f. Abb. 18 S. 76. — B. 20 Kirchenväter 88 S. 72, Anm. 75. — A. II. 46 Bibelhs. 95 S. 77 f., 96. Abb. 19 S. 77. — E. III. 6. S. 90. — E. III. 25. S. 90. — Domschatz. Gewänder S. 129 f.

Bayeux. Teppich. S. 124.

Berlin. Kgl. Bibl. Ms. theol. lat. fol. 58 S. 48, Anm. 51. — Havelberger Ekkehard Hs. S. 107.

Bern. Bibl. Prudentius Cod. 264. S. 52.

Braunschweig. Dom. Wandmalereien S. 123. — Marktkirche S. 125, Anm. 126.

Bremen. Stadtbibl. Evangeliar Heinrichs III. S. 93. Abb. 24 u. 25 S. 93.

Chantilly. Musée Condé Nr. 15654 S. 65, 69 f., 90, 133. Abb. 12 S. 64.

Cividale. Egbertpsalter S. 60 f., 80. — „Codex Gertrudianus" Dombibl. Cod. sacri 7 S. 104.

Cumberland. Herzog von, Eigentümer eines Evangeliars aus Helmwardeshausen. S. 103.

Danzig. Gewänder S. 125, Anm. 126.

Darmstadt. Großhzgl. Bibl. Evangeliar Geros Cod. lat. 1948 S. 61 f.

Eichstädt. Dombibl. Gundecharianum. S. 101.

Epernay. Stadtbibliothek. Evangeliar S. 45.

Fulda. Verschollenen Codex S. 50, Anm. 53.

Genf. Bibliothèque publique Cod. ms. lat. 22 S. 51.

Göß bei Leoben. Stickereien. S. 125.

Goldbach bei Ueberlingen. Wandmalereien. S. 118.

Gotha. Herzogl. Bibl. Cod. 84 S. 20 ff. — Echternacher Evangeliar S. 90. — Sächsische Weltchronik S. 66, Anm. 74. — Cod. membr. I. S. 100.

Gurk. Kloster. Wandmalereien im Nonnenchor. S. 123.

Halberstadt. Domkirche. S. 125, Anm. 126.

Heidelberg. Universitätsbibl. Rolandlied. Pal. Germ. 112. S. 113.

Hildesheim. Dom. Bernwardevangeliar. S. 89, Anm. 91.

Ivrea. Bibliotheca Capitolare Cod. 86. S. 65, Anm. 73, S. 73, 133. Abb. 16 S. 71.
Klagenfurt. Archiv des Kärntner Geschichtsvereines. „Vita Heinrici". S. 90.
Köln. St. Kunibert. Glasmalereien. S. 124.
Krakau. Domschatz. Cod. 208. S. 89.
Lambach. Benedictionale. S. 113, Anm. 108.
Madrid. Escorial. Codex Aureus. S. 91 u. Anm. 92 u. 93. S. 92, 94.
Magdeburg. Dom. Sgraffitoarbeiten. S. 124.
Mettlach. Reliquienschrein. S. 123 f.
Modena. Domkapitel-Archiv. Cod. ord. 1, 2. S. 20 f.
München. Kgl. Schatzkammer. Gebetbuch Kaiser Karls d. Kahlen. S. 31. 47, 132 u. a. a. O. Abb. 6 S. 27. — Kgl. Hof- und Staatsbibliothek. Cod. lat. 210. S. 50. — Cod. lat. 4452 Cim. 57. S. 75, 95. Abb. 17 S. 74. — Cod. lat. 4453 Cim. 58. S. 69, 88, Anm. 90 u. a. a. O. Abb. 13 S. 67. — Cod. lat. 4456 Cim. 60. S. 83 f. u. a. a. O. Abb. 21 S. 82, Ab. 22 S. 83. — Cod. lat. 6224. S. 10. — Cod. lat. 6298. S. 10. Abb. 11 S. 56. — Cod .lat. 8271. S. 101. Abb. 26 S. 100, Abb. 27 S. 101. — Cod. lat. 13001. S. 97, Anm. 96. — Cod. lat. 13601 Cim. 54. S. 81. — Cod. lat. 14000 Cim. 55. S. 33, 39, 79 f., 132. Abb. 9 S. 34 u. Abb. 20 S. 79. — Cod. lat. 14272. S. 89. — Cod. lat. 14355. S. 107 f. Abb. 30 S. 106, Abb. 31 S. 108. — Cod. lat. 15713. S. 87 f. — Cod. lat. 15902. S. 89. — Cod. lat. 15903. S. 89, 107. — Cod. lat. 17011 S. 37 Anm. 36. — Cod. lat. 17401. S. 113. Abb. 33 S. 114, Abb. 34 S. 115, Abb. 35 S. 116. — Cod. lat. 17403. S. 102. Abb. 29 S. 103. — Cod. lat. 17405. S. 102. Abb. 28 S. 102. 107. — Cod. lat. 18005 Cim. 163. S. 97, Anm. 97. — Cod. lat. 21524, 21562, 21563 S. 109 f. — Cod. lat. 21580. S. 113. — Cod. lat. 22053. S. 50. — Rathaus. S. 128. — Reichsarchiv. Cod. Falkensteinensis 1. S. 113. Abb. 32 S. 112.
Oberzell auf der Reichenau. St. Georgskirche. S. 119.
Ofen. Kronschatz, Krönungsmantel. S. 125.
Paris. Hotel de Cluny. Elfenbeintafel. S. 65, 90, 92. — Bibliothèque Nationale. Verschollener karolingischer Codex. S. 24. — Ms. lat. 1, Viviansbibel. S. 31, 52, 132 u. a. a. O. Abb. 7 S. 29. — Ms. lat. 41. S. 33, Anm. 35, S. 39, Anm. 40. — Ms. lat. 266. S. 48, Anm. 50. S. 57. — Ms. lat. 1152. Psalter Karls des Kahlen. S. 32, 36, 47, 132 u. a. a. O. Abb. 8 S. 32. — Codex des Heldric von St. Germain. S. 128, Anm. 127. — Godescalc-Evangeliar. S. 37, Anm. 36, S. 54.
Prag. Böhm. Landesmuseum. Mater verborum. S. 105. — Museumsbibl. Lat. Bibel. S. 105.
Prüfening. Klosterkirche. Wandmalereien. S. 119.
Pürgg. Johanniskapelle. S. 120 ff. Abb. 36 S. 121, Abb. 37 S. 122.
Quedlinburg. Italafragmente. S. 38, Anm. 38. — Teppich in der Schloßkirche. S. 125.
Rom. San Paolo fuori le Mura. St. Calistobibel. S. 33 ff., 39 u. a. a. O. Abb. 10 S. 35. — Vatikanische Bibliothek: Cod. Ottob. lat. 74. S. 78, 96 u. a. a. O. — Cod. Reg. Christinae 124. S. 50, 62. — Cod. lat. 2001. S. 112. — Cod. lat. 3225, 3867. S. 38, Anm. 38, S. 39, Anm. 40.
Salzburg. Kollegienbibliothek. Archidiaconum supra decretalium. S. 100. — Biblio-

thek von St. Peter. Antiphon. XII. 7. S. 100, 113. A. IX. 11. S. 116.

San Angelo in Formis bei Capua. Wandmalereien. S. 119, Anm. 112.

St. Denis. Abteikirche. Glasmalereien. S. 124.

St. Gallen. Stiftsbibliothek. Psalterium Folchards Cod. 23. S. 41, 43, 52, 57. — Psalterium Aureum. S. 52 ff., 57. — Cod. lat. 28. S. 7. Abb. 3 S. 10. — Cod. lat. 70. S. 17, Anm. 14. Abb. Initiale S. 1. — Cod. lat. 283, 621. S. 8, Anm. 8. — Hs. 731. S. 7, 8, Anm. 8, S. 9, 17, Anm. 14.

St. Paul (Kärnten). Klosterbibliothek. Codex 2. S. 22, Anm. 19, S. 55, 132.

Schwarz-Rheindorf bei Bonn. Wandmalereien i. d. Kirche. S. 120.

Soisson. Evangeliar. S. 37, Anm. 36, S. 54.

Straßburg. Hortus deliciarum (vernichtet). S. 115. — Münster. Glasmalereien. S. 124.

Stuttgart. Wartburgpsalter. S. 104.

Trier. Stadtbibliothek. Adahandschr. S. 28, 37, 54 u. a. a. O. — Codex Egberti. S. 60 f., 89 f. — Codex Aureus von Prüm. S. 107. — Kirche St. Matthias. Kreuzestafel. S. 124 u. Anm. 120.

Upsala. Universitätsbibliothek. Evangeliar Heinrichs III. S. 91, Anm. 92.

Utrecht. Universitätsbibliothek. Psalter. S. 40, 43.

Wien. Schatzkammer. Evang. Karls des Großen. S. 38, 81. — Hofbibliothek: Genesishandschrift. S. 38, Anm. 38. — Heliand. S. 50. — Cod. 652. — Olim. theol. 39. S. 50 f.

Wolfenbüttel. Cod. 1583. S. 50, Anm. 53.

83-B10824